GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

D. PUECH
1896.

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

BRONZEBÜSTE EINES ATHLETEN
(Louvre)
Zeichnung von Denys Puech

GESCHICHTE

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK

VON

MAXIME COLLIGNON

MITGLIED DES INSTITUTS, PROFESSOR AN DER FACULTÉ DES LETTRES IN PARIS.

ZWEITER BAND:

DER EINFLUSS DER GROSSEN MEISTER DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS — DAS VIERTE JAHRHUNDERT — DIE HELLENISTISCHE ZEIT — DIE GRIECHISCHE KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.

INS DEUTSCHE ÜBERTRAGEN

VON

FRITZ BAUMGARTEN

PROFESSOR AM GYMNASIUM ZU FREIBURG i. B.

MIT 12 TAFELN IN CHROMOLITHOGRAPHIE ODER HELIOGRAVURE
UND 377 ABBILDUNGEN IM TEXT.

STRASSBURG

VERLAG VON KARL J. TRÜBNER

1898.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

VORBEMERKUNG DES ÜBERSETZERS.

Im ersten Bande dieser Übersetzung von M. Collignon's Histoire de la sculpture grecque hat Herr Professor Dr. Thraemer das französische Original um zahlreiche Nachträge und werthvolle eigene Zusätze vermehrt, so dass seine Arbeit bis zu einem gewissen Grad als Neubearbeitung des französischen Werkes sich darstellt. Solche, mit [ ] bezeichnete Nachträge enthält die Übersetzung des zweiten Bandes so gut wie gar nicht. Es erklärt sich dies einmal aus dem Wunsche, möglichst rasch das ganze Werk in verdeutschter Form vorzulegen; andererseits ist seit dem Erscheinen von Collignon's zweitem Band erst kaum ein Jahr verstrichen, der Stand der Forschung also inzwischen kein wesentlich anderer geworden.

Wenn aber auch dieser zweite Band um nicht wenige Seiten umfangreicher ist als das französische Original, so beruht dies auf der erheblich vermehrten Zahl der Textillustrationen. Mit dankenswerter Bereitwilligkeit hat der Herr Verleger von einer ganzen Reihe zum Theil schwer zugänglicher Denkmäler neue Abbildungen herstellen lassen und damit eine Bereicherung geschaffen, die bei einem kunstgeschichtlichen Werk ganz besonders ins Gewicht fallen muss.

Wie einst dem Bearbeiter des ersten Bandes so ist Herr Professor Dr. Adolf Michaelis auch dem Übersetzer dieser zweiten,

grösseren Hälfte des Werkes als Lehrer und Freund berathend und helfend zur Seite gestanden. Nächst ihm hat mein hiesiger College und Freund, Herr Professor Dr. Friedrich Leonhard, in seiner sachverständigen, treuen Weise die Übersetzung des umfangreichen Werkes und dann die Drucklegung von Anfang an aufs Erspriesslichste gefördert.

Beiden Männern auch an dieser Stelle innigen Dank zu sagen, ist mir Bedürfniss.

Freiburg, im November 1897.

FRITZ BAUMGARTEN.

INHALT.

Seite
Vorbemerkung des Übersetzers V
Verzeichniss der Tafeln IX
Verzeichniss der in der Übersetzung neu hinzugekommenen Abbildungen X

ERSTES BUCH.

EINFLUSS DER GROSSEN MEISTER DES V. JAHRHUNDERTS.

Erstes Kapitel. Die monumentale Plastik zu Athen. 1. Der Parthenon . . . 1—79
§ 1. Der Parthenon 3
§ 2. Die Metopen 8
§ 3. Der Ostgiebel 20
§ 4. Der Westgiebel 37
§ 5. Der Cellafries 55

Zweites Kapitel. Die monumentale Plastik zu Athen. 2. Das „Theseion". Das Erechtheion. Der Tempel der Athena Nike . . . . . 80—117
§ 1. Die Sculpturen des „Theseion" 80
§ 2. Die Sculpturen des Erechtheion 92
§ 3. Die Sculpturen des Niketempels 103

Drittes Kapitel. Die Schule des Phidias und Myron und die attischen Bildhauer zweiten Ranges . . . . 118—164
§ 1. Die Schule des Phidias 118
§ 2. Die Schule des Myron und die selbständigen Bildhauer 137
§ 3. Die Reliefs, im Besonderen die Grabreliefs 149

Viertes Kapitel. Die Plastik ausserhalb Attikas . . . . 165—184
§ 1. Die monumentale Plastik in Grossgriechenland und im Peloponnes . . . 165
§ 2. Die Schule des Polyklet und die argivischen Bildhauer 174

ZWEITES BUCH.

DAS VIERTE JAHRHUNDERT.

Erstes Kapitel. Die Uebergangszeit . . . . 185—246
§ 1. Die attischen Meister 191
§ 2. Die monumentale Plastik. Die Sculpturen von Delos und Epidauros . . 204
§ 3. Die monumentale Plastik in Kleinasien 215

Zweites Kapitel. Skopas . . . . 247—270

Drittes Kapitel. Praxiteles . . . . 271—327
§ 1. Die Entstehungszeit der wichtigsten Werke 271
§ 2. Die frühesten Werke 276
§ 3. Die Zeit von 360 bis 350 281
§ 4. Die Werke der reifen Mannesjahre und der Hermes von Olympia . . . 291[5]
§ 5. Die zweifelhaften oder nicht genau datirbaren Werke. Der Stil des Praxiteles 318

Viertes Kapitel. Die Genossen des Skopas. Die Sculpturen am Mausoleum 328—366
§ 1. Bryaxis und Leochares 328
§ 2. Die Sculpturen am Mausoleum 344

Seite

Fünftes Kapitel. Die Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles. Die decorative Plastik Attikas . . . . 367—413

§ 1. Die Meister zweiten Ranges 367
§ 2. Anonyme Werke der attischen Schule 382
§ 3. Die decorative Plastik und die Grabsculpturen in Attika 391

Sechstes Kapitel. Die monumentale und decorative Plastik in Kleinasien 414—441

§ 1. Die monumentale Plastik 414
§ 2. Die sidonischen Sarkophage 425

Siebentes Kapitel. Lysippos . . . . 442—477

DRITTES BUCH.

DIE HELLENISTISCHE KUNST.

Erstes Kapitel. Das Ende der alten Schulen . . . . 478—533

§ 1. Die attische Tradition 482
§ 2. Der Classicismus in Kleinasien und auf den Inseln 501
§ 3. Die Schule Lysipp's 520

Zweites Kapitel. Die Kunstschulen Asiens. I. Pergamon . . . . 534—574

§ 1. Die pergamenische Plastik. Die Weihgeschenke des älteren Attalos . . . 539
§ 2. Die Sculpturen des grossen Altars in Pergamon 555

Drittes Kapitel. Die Kunstschulen Asiens. II. Die malerischen Gruppen. Die Schule von Rhodos . . . . 575—603

§ 1. Die malerischen Gruppen 575
§ 2. Die Schule von Rhodos 594

Viertes Kapitel. Die alexandrinische Kunst . . . . 604—627

§ 1. Die alexandrinische Plastik 604
§ 2. Die „Reliefbilder" 617

Fünftes Kapitel. Das Wesen der hellenistischen Plastik im Allgemeinen . 628—657

VIERTES BUCH.

DIE GRIECHISCHE KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT.

Erstes Kapitel. Die Anfänge der griechisch-römischen Renaissance . . . 658—683

§ 1. Die Römer und die griechische Kunst 658
§ 2. Die Plastik in Attika und im übrigen Griechenland 665

Zweites Kapitel. Das Wiederaufleben der alten Stile . . . . 684—725

§ 1. Die Neuattiker in Italien 684
§ 2. Die neuattischen Reliefs 697
§ 3. Die Schule des Pasiteles 713

Drittes Kapitel. Die kleinasiatischen Schulen und der Alexandrinismus . 726—748

§ 1. Die Schulen Kleinasiens 726
§ 2. Der Alexandrinismus 736
Schlussbetrachtung 746

Alphabetisches Künstlerverzeichniss zu Band I und II . . . . 749—753
Sachregister zu Band I und II . . . . 754—763

VERZEICHNISS DER TAFELN

und Angabe der Seiten, denen sie anzuheften sind.

TAFEL I. Bronzebüste eines Athleten (Louvre), Zeichnung von Denys Puech . . . Titelbild

TAFEL II. Sogenannter Dionysos. Ostgiebel des Parthenon. Linke Giebelhälfte. (Britisches Museum) . . . . zwischen d. S. 30 u. 31

TAFEL III. Die Parzen. Ostgiebel des Parthenon. Rechte Giebelhälfte. (Britisches Museum) . . . . zwischen d. S. 34 u. 35

TAFEL IV. Grabstele der Hegeso. (Athen, Friedhof bei Hagia Triada) zwischen d. S. 162 u. 163

TAFEL V. Hermes mit dem Dionysosknaben. Marmorstatue. (Museum zu Olympia) zwischen d. S. 312 u. 313

TAFEL VI. Marmorkopf. Sog. Eubuleus. (Athen, Centralmuseum) ,, ,, ,, 322 u. 323

TAFEL VII. Demeter. Marmorstatue aus Knidos. (Britisches Museum) ,, ,, ,, 388 u. 389

TAFEL VIII. Hirschjagd vom Alexandersarkophag. (Kaiserliches Museum in Constantinopel.) Nach einem Aquarell Eustache's . . . . . . zwischen d. S. 440 u. 441

TAFEL IX. Herakles, an die Keule gelehnt. Bronzestatuette (Louvre) ,, ,, ,, 460 u. 461

TAFEL X. Die Nike von Samothrake. (Louvre) . . . . ,, ,, ,, 502 u. 503

TAFEL XI. Die Venus von Milo. (Louvre) . . . . ,, ,, ,, 510 u. 511

TAFEL XII. Zeus im Kampf gegen die Giganten. Vom grossen Fries am Altarbau zu Pergamon. (Berliner Museum) . . . . zwischen d. S. 564 u. 565

VERZEICHNISS

der in der Übersetzung neu hinzugekommenen Abbildungen.

Seite

Fig. 8. Linker Flügel des Ostgiebels am Parthenon nach Carrey's Zeichnung 24
Fig. 9. Rechter Flügel des Ostgiebels am Parthenon nach Carrey's Zeichnung 24
Fig. 53 a. Die Göttermutter mit Hekate und Hermes-Kadmilos. Weihrelief aus dem Piräus. Berliner Museum 120
Fig. 76 a. Dioskure und Triton vom Westgiebel des Persephonetempels in Lokroi 167
Fig. 121 a. Vaticanischer Apollo 261
Fig. 127 a. Tanzende Mänaden. Rom. Museo Chiaramonti 270
Fig. 138 a. Münchener Aphrodite 296
Fig. 152 a. Münze von Elis mit dem Dionysos von Elis des Praxiteles 316
Fig. 184 a. Sogenannter „Ilioneus", München 387
Fig. 196 a. Grabstele vom Ilissos, Athen 405
Fig. 218 a. Eros nach Lysipp, Rom 449
Fig. 220 a. Herakles mit Hirsch, Palermo 455
Fig. 257 b. Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon 536
Fig. 276 a. Apollo vom grossen Altar in Pergamon 574
Fig. 282 a. Apollo und Marsyas. Diskos in Dresden 590
Fig. 284 a. Menelaos mit Patroklos. Loggia dei Lanzi, Florenz 593
Fig. 317 a. Die Knöchelspielerin des Berliner Museums 651

Fig. 1. Schmuck am Antenkapitäl des Erechtheion.

ERSTES BUCH.

EINFLUSS DER GROSSEN MEISTER DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.

ERSTES KAPITEL.

DIE MONUMENTALE PLASTIK ZU ATHEN.

I. DER PARTHENON.

Während der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist Athen der Hauptsitz der Kunst, wie es der Mittelpunkt des geistigen Lebens ist. Der kurze Zeitraum von 450 bis zum Anfang des peloponnesischen Krieges stellt einen der so seltenen Augenblicke in der Geschichte der menschlichen Gesittung dar, wo alle Kräfte, alle schöpferischen Fähigkeiten einer überlegenen Rasse sich wie in einem Brennpunkt vereinigen. Ganz Hellas erkennt jetzt die Ueberlegenheit Athens an. Ohne Zweifel trägt die materielle Macht, der Reichthum der Stadt des Perikles viel dazu bei, ihr diese hervorragende Stellung zu sichern. Die furchtbare Kriegsflotte, welche den Verbündeten, den Unterthanen, den Kolonien Athens die Befehle der Mutterstadt übermittelt; die Zeughäuser und Schiffswerften des Piräus, die in voller Thätigkeit stehen; ein durch überreiche Quellen gespeister

Staatsschatz, eine blühende Industrie, welche sich die Märkte der alten Welt erobert hat, — alles das ist wohl dazu angethan, Achtung zu gebieten. Aber vor Allem übt keine Stadt eine ähnliche Anziehungskraft, besitzt keine so verführerische Reize wie Athen; nirgends sonst gelangt der hellenische Geist zu so vollkommener Ausprägung. Der Atticismus, welchem Athen jetzt Ausdruck leiht, ist ein anderer als zu den Zeiten des Pisistratus oder auch zu Kimon's Zeiten; er hat sich geweitet und umgestaltet und zeigt den griechischen Genius in seiner vollsten Entfaltung, mit aller seiner Geschmeidigkeit, seiner beweglichen Kraft, seinem Streben aus dem Einzelnen zum Allgemeinen, seinem angeborenen Sinn für das Schöne, seiner Leichtigkeit, alles in sich aufzunehmen. Wenn die Gedankenwelt, der Glaube, die Empfindungsweise eines Griechen des fünften Jahrhunderts in den Werken eines Sophokles oder Thukydides ihren vollendetsten Ausdruck finden, so besitzt die attische Kunst denselben Zug allgemeiner Gültigkeit: ein jeder Hellene, einerlei, aus welcher Landschaft er stammt, kann hier die höchsten Fähigkeiten seiner Rasse sich bethätigen sehen. In den Gebäuden, welche sich, schimmernd vom Weiss des Marmors, schillernd von Vergoldung und bunter Bemalung, auf der Burg erheben, begrüsst Griechenland seine nationale Bauweise; es sind die alten Formen der griechischen Ordnungen, nur bereichert und geläutert durch die kunstverständige Hand der athenischen Meister. Und die Sculpturen, welche die Tempelgiebel schmücken oder sich in Friesen unter den Säulenhallen hinziehen oder in leichten Basreliefs um die ionischen Gesimse laufen, bringen vor sein staunendes Auge die edelsten Gestalten, denen je ein griechischer Meissel Leben geliehen.

Athen verdankt diese unbestrittene Ueberlegenheit auf dem Gebiet der Kunst vorzüglich seinem grössten Meister, dem Phidias. Der Einfluss des Phidias macht sich überall geltend, ganz besonders aber in der monumentalen Plastik, bei jenen umfangreichen Aufträgen, von denen einige durch das, was man sein „Atelier“ nennen kann, ausgeführt wurden. Er wirkt bestimmend ein auf die Arbeiten seiner Schüler; er erstreckt seine Wirkung auch in die Ferne, über die Grenzen von Attika hinaus. Betrachtet man die künstlerische Production in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts in ihrer Gesammtheit, so scheint dieser ganze Zeitraum von der grossen Gestalt des Phidias beherrscht.

Wenn man dann aber in die Einzelheiten eindringt, so steht die Sache so einfach denn doch nicht. Die künstlerische Thätigkeit zu Athen ist so intensiv, dass neben Phidias noch Raum für recht beachtenswerthe Meister zweiten Ranges bleibt. Auch giebt es unter diesen Künstlern einige, welche ihre Unabhängigkeit behaupten oder auf einer anderen Tradition als der des Phidias fussen. Ja noch mehr; durch den Tod des Phidias sieht sich seine Schule schon ziemlich lange vor dem Ende des Jahrhunderts sich selbst überlassen, und bereits kündigt sich eine Entwickelung an, welche die Kunst in neue Bahnen leiten will. Das Ende des 5. Jahrhunderts ist thatsächlich in mehr als einer Hinsicht eine Zeit des Uebergangs, die man gar nicht sorgfältig genug studiren kann. Um möglichst genau die Entwickelung der Kunst Athens zu verfolgen, müssen wir uns an eine streng chronologische Methode binden, selbst auf die Gefahr hin, ein wenig die geschlossene Einheit dessen, was man gemeiniglich das Bild der Kunst in Perikles' Zeiten nennt, zu durchbrechen. Unseren Ausgangspunkt haben wir ungefähr da zu wählen, wo die grossen Arbeiten auf der Burg beginnen, also beiläufig im Jahre 447. Es ist das der Zeitpunkt, wo Phidias seinen allmächtigen Einfluss übt; die Marmorwerke des Parthenon werden uns das am unmittelbarsten und deutlichsten wiederspiegeln.

§ 1. DER PARTHENON.

Die jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben die Geschichte des Parthenon erheblich aufgeklärt[1]). Man weiss heute, dass dies Denkmal nicht, wie man früher behauptete, die Stelle eines älteren, durch die Perser zerstörten Tempels inne hat, und dass der Parthenon des Pisistratus ganz wo anders lag. Vor 480 gab es auf der Burg nur einen einzigen Tempel, den Herodot *Ἐρεχθέος νηός*[2]) nennt und der mit seinem officiellen Namen Hekatompedon *(τὸ Ἑκατόμπεδον)* hiess; seine Grundmauern sind bei den Ausgrabungen von 1888 wiedergefunden worden. Dieser alte Tempel,

1) Alle auf den Tempel bezüglichen, geschichtlichen Fragen sind mit seltener Gründlichkeit durch Adolf Furtwängler in seinen „Meisterwerken der griech. Plastik", S. 155 ff. behandelt worden. Wir beschränken uns darauf, kurz seine Ergebnisse zusammen zu fassen.

2) Herodot. VIII, 55. In einer wichtigen Inschrift des 6. Jahrhunderts, die sich auf dies Gebäude bezieht, wird es *τὸ Ἑκατόμπεδον* genannt. Vgl. Dörpfeld, Athen. Mittheil. XV, S. 421.

mit zahlreichen Abtheilungen und doppelter Cella, vereinte die Cultstätten der Athena und des Erechtheus. An der Stelle, wo sich heute der Parthenon erhebt, war damals nur ein zerklüfteter Felsen, der sich auf der Südseite in schroffem Absturz verlor. Erst nach dem Brande der Burg, den die Perser im Jahre 480 angelegt hatten, begannen die Arbeiten, um Raum für einen neuen Tempel zu gewinnen, und erst aus dieser Zeit datirt das mächtige Fundament, welches bei den Ausgrabungen von 1888 bloss gelegt wurde [1]). Allein dieser erste Parthenon, der noch in der gleichen Umfassungsmauer die Culträume für Athena und Erechtheus vereinigen sollte, gelangte niemals zur Vollendung. Nur die Grundmauern wurden aufgeführt. Erst im Jahre 447, zwei Jahre nach Kimon's Tod, griff Perikles das fallen gelassene Project wieder auf und beauftragte seine Architekten Iktinos und Kallikrates, nach neuen Plänen den gegenwärtigen Parthenon zu erbauen. Bekanntlich sind wir durch eine ganze Reihe von Inschriften, welche die Baurechnungen [2]) enthalten, über die Zeit der Arbeiten unterrichtet. Das 15. Jahr dieser Rechnungen deckt sich mit dem Jahr 433/432. Zu dieser Zeit war der Bau beinahe vollendet. Der Anfang der Arbeiten fällt also 15 Jahre früher, mit anderen Worten ins Jahr 447.

Der Parthenon des Perikles war zweifellos für den Cultus der Athena bestimmt. Die Göttin sollte die alte, aus dem sechsten Jahrhundert stammende Tempelcella verlassen und für sich allein in einem ihrer würdigen Tempel hausen. Ihre in dem neuen Bau gegen Osten gelegene Cella kam an Umfang der ganzen Grösse des alten Tempels gleich und nahm davon den Namen an; sie hiess *ὁ νεὼς ὁ ἑκατόμπεδος*. Ihre grösseren Verhältnisse entsprachen der Grösse der Goldelfenbeinstatue, welche Phidias vollendete. Auf der Westseite

---

1) Vgl. Band I, S. 568. Wir haben dort diese vorbereitenden Arbeiten dem Kimon zugeschrieben. Furtwängler dagegen hat nachgewiesen, dass vielmehr dem Themistokles dies Verdienst zukommt. Der alte Parthenon ist erst kurz nach 479 begonnen worden, zu einer Zeit, wo Themistokles und Aristides *προστάται τοῦ δήμου* waren (Aristoteles, *Πολ. Ἀθην.* 23, 3). Die Unterbrechung dieser Arbeiten, nach dem Triumph der kimonischen Partei, ist sehr bezeichnend für die Reaction, wie sie von der conservativen Partei gegen die Projecte des Themistokles in Scene gesetzt wurde. Kimon benützte die für jenen alten Parthenon schon zugehauenen Säulentrommeln zum Bau der nördlichen Burgmauer. Die Zeit, in der man die Arbeiten abbrach, fiel demnach mit der Verwaltung Kimon's zusammen, und Perikles griff auf die Pläne des Themistokles (nicht des Kimon) zurück.

2) Vgl. Band I, S. 568, Anm. 3, wo wir alle auf diese Frage bezüglichen Arbeiten angeführt haben.

befand sich hinter der Cella ein Raum, der nur für die Schatzmeister der Göttin und der übrigen Gottheiten zugänglich war: er trägt in den amtlichen Inventaren den Namen „Parthenon". Im Laufe der Zeit wurde diese Benennung für den ganzen Tempel gebräuchlich. Aber wie ist sie entstanden, und wie konnte sie, gleich von Anfang an, für einen Theil des Tempels, der doch scharf von der Cella mit dem Bild der Parthenos abgesondert war, in Anwendung kommen? Furtwängler hat das Problem sehr glücklich gelöst[1]. Der Parthenon *(ὁ Παρθενών)* ist im eigentlichen Sinne das „Jungferngemach", d. h. diejenige Abtheilung des Tempels, welche für den Cultus der sagenhaften Mädchen im Gefolge der Athene, für die Töchter des Erechtheus und Kekrops, bestimmt war. Durch eine leicht begreifliche Gedankenverbindung wurde später dieser Name dem *ganzen* Tempel beigelegt: war doch Athene die jungfräuliche Göttin, der Inbegriff eines *παρθένος*.

Man wird annehmen dürfen, dass nach der Ansicht des Perikles das von ihm errichtete Bauwerk ausser der Statue des Phidias auch das alte, im alterthümlichen Tempel des sechsten Jahrhunderts pietätvoll aufbewahrte Holzidol aufnehmen sollte: der Parthenon sollte der Mittelpunkt des Athenecultus werden, der alte Tempel dem Erechtheus ausschliesslich gewidmet sein. Es kam anders. Man wird später sehen, dass ein neues, erst nach dem Tode des Perikles erbautes Heiligthum, das Erechtheion, auch weiterhin das Vorrecht in Anspruch nahm, für den Doppelcultus der Athena Polias und des Erechtheus bestimmt zu sein. Das alte Xoanon siedelte *nicht* in den Parthenon über. Das von Perikles mit grossen Kosten errichtete Gebäude diente *nicht* dem Gottesdienst; es blieb gleichsam das Schatzhaus der Göttin, ein kostbares Anhängsel jenes anderen Heiligthums, welches den heiligen Oelbaum und die Salzwasserlache, jene hochverehrten Zeichen, durch die Athene und Poseidon ihre Macht kund gethan hatten, in seinen Bezirk mit einbeschloss.

Wir müssen es uns versagen, auch nur andeutungsweise alle Fragen zu berühren, welche durch die über den Parthenon mit so viel Eifer betriebenen Forschungen aufgeworfen worden sind[2]. Es

---

1) Meisterwerke, S. 180—183.

2) Die auf den Parthenon bezüglichen Arbeiten sind sehr zahlreich. Wir werden weiterhin die Bibliographie, so weit sie im Besonderen die Sculpturen betrifft, mittheilen. Es muss genügen, hier zunächst die Hauptwerke über den Parthenon aufzuzählen, als da sind: Beulé, l'Acropole

ist Sache der Architekturhistoriker, die Schönheit der Verhältnisse, die geschickte Kunst der Linienführung, die Vollkommenheit der Arbeit zu prüfen und jene wunderbare Verbindung von strengster Einfachheit mit vollendeter Routine, wie sie durch die genialen attischen Meister in die Wirklichkeit trat, ins rechte Licht zu setzen. Uns soll allein der plastische Schmuck beschäftigen. Und doch können wir es — so eng ist die Geschichte dieser Sculpturen mit der des Tempels verknüpft — nicht umgehen, einige sehr bekannte Thatsachen anzuführen und wenigstens anzudeuten, welche Ereignisse aus dem Parthenon die vornehmste und grossartigste Ruine gemacht haben[1]).

Obgleich zu wiederholten Malen von Demetrios Poliorketes entweiht, dann durch Sulla ausgeplündert und seines reichen Inhalts grösstentheils beraubt, blieb der Parthenon gleichwohl während der ganzen Dauer des Heidenthums im Wesentlichen unversehrt. Die erste Beschädigung, welche die Sculpturen antastete, datirt aus der christlichen Zeit. Gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung wurde der Tempel in eine byzantinische Kirche umgewandelt und der Hagia Sophia, später der Mutter Gottes (Theotokos) geweiht[2]). Der Eingang ward auf die Westseite verlegt; in die Mitte des Ostgiebels brach man eine weite Bresche, um die Chornische zu erhellen; die Raumeintheilung des Innern wurde völlig verändert und die Cellawände verschwanden unter rohen, byzantinischen Malereien[3]). Während des lateinischen Kaiserreichs, zur Zeit der französischen Barone und florentinischen Herzöge, war die dem römischen Cultus übergebene Kirche der „Muttergottes von Athen“ geweiht[4]). Als

---

d'Athènes, 2 vol. Didot 1854, und ganz besonders das grundlegende Werk von Michaelis, Der Parthenon, ein Band mit Atlas, Leipzig 1871. Vgl. auch den Artikel Parthenon in Baumeister's Denkmälern des class. Alterthums; Bötticher, Die Akropolis; Lucien Magne, Le Parthénon, Études faites au cours de deux missions en Grèce, Paris 1895. Die Bibliothek der École des Beaux-Arts besitzt zwei schöne Reconstructionen, ausgeführt durch die Stipendiaten der Académie de France à Rome Paccard und Loviot.

1) Hauptsächlich handelt darüber de Laborde in seinem Athènes aux quinzième, seizième et dix-septième siècles, Paris, Jules Renouard, 1854, 2 Bde.; vgl. auch den geschichtlichen Theil in Michaelis' Parthenon.

2) Für die Geschichte des Parthenon im Mittelalter vergleiche man Gregorovius, Athen im Mittelalter, 1888.

3) Vgl. Westlake, Ancient Paintings in Churchs of Athens, Archaeologia vol. LI, 1888, p. 173—188, pl. V—VI.

4) In dieser Zeit, im Jahre 1436, zeichnete Cyriacus von Ancona den Westgiebel. Seine Originalzeichnung ist im Jahre 1882 durch die Berliner Bibliothek erworben worden; vgl. Michaelis,

die Türken sich Athens bemächtigten und, im Jahre 1458, die Italiener aus der Akropolis vertrieben, ward der Parthenon als Moschee eingerichtet, und in der Südwestecke des alten Opisthodomos erhob sich jetzt ein Minaret [1]). Diesen Anblick bot der Tempel, als im Jahre 1674 der Marquis de Nointel als Gesandter Ludwigs XIV. zu Konstantinopel, mit grossem Gepränge in Athen einzog und unter Kanonendonner zur Akropolis hinaufstieg. Der französische Gesandte war gut berathen, als er seinen Maler Jacques Carrey beauftragte, die Sculpturen des Parthenon zu zeichnen. Obgleich sehr rasch — in kaum 20 Tagen — und unter ungünstigen Verhältnissen ausgeführt, bleiben diese Zeichnungen doch unendlich werthvolle Urkunden [2]).

Man verzeiht dem Schüler Le Brun's seinen etwas schwülstigen Stil, wenn man die Zeichnungen Carrey's mit den formlosen Skizzen vergleicht, welche zwei Jahre später (1676) der französische Reisende Spon und der Engländer Wheler aufgenommen haben [3]). Mit den französischen Offizieren der Expedition des Marquis d'Otières, die im Jahre 1685 die Westfassade des Tempels zeichneten [4]), sind Spon und Wheler die letzten Reisenden, welche die Sculpturen des Parthenon an Ort und Stelle sahen. Jedermann weiss, was für Folgen die Belagerung hatte, welche die Türken auf der Akropolis im Jahre 1687 gegen die venetianischen Truppen Morosini's aushielten. Am Abend des 26. September 1687 richtete ein Lüneburger Lieutenant von der Hülfstruppe Königsmark's die Mörser der Ostbatterie gegen den Parthenon; eine Bombe platzte inmitten des von den Türken im Parthenon aufgehäuften Pulvers; eine schreckliche

---

Arch. Zeitung 1882, S. 367—384. Man weiss übrigens, dass andere Zeichnungen des Cyriacus durch Giuliano di San Gallo in einem auf der Barberinischen Bibliothek zu Rom aufbewahrten Album copirt worden sind. Vgl. E. Reisch, Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 217 ff.

1) Vgl. Gaz. arch. 1875, Taf. 8.

2) Die im Kupferstichkabinet der Bibliothèque nationale zu Paris aufbewahrten Zeichnungen Carrey's sind in Laborde's unvollendetem Werk Le Parthénon (1848) publicirt. Sie sind danach mehrfach wieder abgedruckt worden. Ein gutes Facsimile der Zeichnungen nach den beiden Giebeln ist in den Antiken Denkmälern, herausgeg. vom deutschen arch. Inst. I, Taf. 6, 6a. veröffentlicht. Das Museum zu Chartres besitzt ein interessantes Gemälde Carrey's, welches die Ankunft der Gesandtschaft Nointel's in Athen darstellt: der Hintergrund zeigt die Stadt und Akropolis und vermittelt eine sehr genaue Vorstellung vom Zustand des Parthenon im Jahre 1674 (Homolle, Bull. de corresp. hellén. XVIII, 1894, p. 509, pl. I—IV.)

3) Jacob Spon, Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, Lyon 1678. George Wheler's Journey into Greece, London, 1682.

4) De Laborde, Athènes II, p. 55—63 und I, p. 132.

Explosion legte in den Tempel eine weite Bresche und liess einen grossen Theil der Friessculpturen zersplittèrt auffliegen[1]). Gleichwohl hatte, was von den Giebeln damals noch übrig war, von der Explosion nur wenig gelitten; das bezeugt ein am Tage nach dem Ereigniss durch einen Artillerieoffizier Morosini's niedergeschriebener Bericht[2]). Das Zerstörungswerk nahm aber nach dem Einzug der Venetianer auf die Burg seinen Fortgang. Morosini versuchte einige Stücke des Westgiebels auszubrechen, um sie nach Venedig mit zu nehmen. Der schlecht ausgeführte Versuch nahm einen verhängnissvollen Verlauf. Fast alle Giebelstatuen fielen zu Boden und „zerbrachen nicht nur, sondern zerbröckelten geradezu, wie ein Augenzeuge berichtet, in Staub“ (e si ruppero non solo, ma si disfecero in polvere)[3]). Man weiss, welcher Antheil schliesslich dem Lord Elgin an der Verwüstung des Parthenon zukommt, wie dieser Lord, ausgerüstet mit einem Firman des Sultans, den Tempel methodisch ausplünderte, und wie die von ihm nach England überführten Bildwerke nach mancherlei Schicksalen endlich im Jahre 1816 für das Britische Museum erworben wurden[4]).

§ 2. DIE METOPEN.

Das Wort Metope bezeichnet die rechtwinklige Platte, welche an einem dorischen Tempel den Zwischenraum zwischen den Triglyphen ausfüllt. Indem sie so mit den Triglyphen abwechseln, bilden die Metopen am oberen Theil des Gebälks eine Art von Fries, der einen der wesentlichsten Bestandtheile der dorischen Ordnung ausmacht. Man hat im ersten Theil dieses Werkes gesehen, dass die griechischen Architekten schon früh daran dachten, diese quadratische Bildfläche auszunutzen, indem sie dieselbe zur Ausschmückung mit Hochreliefs bestimmten. Aber diese Ausschmückung wurde nicht nothwendiger Weise allen Metopen zu Theil. Der alte

---

1) De Laborde, Athènes II, S. 151; vgl. S. 150 die Ansicht der Burg im Augenblick der Explosion, gezeichnet vom Ingenieur Verneda.

2) Duhn, Arch. Zeitung, 1878, S. 55 ff.: Relatione d'alcune principali Antichità d'Atene, del signore Rinaldo de la Rue.

3) Brief eines venetianischen Offiziers vom 8. Juni 1888, in Antonio Bulifone's Lettere memorabili etc.; vgl. de Laborde, Athènes t. II, p. 187. Man vergleiche auch die Depesche Morosini's an den Dogen von Venedig, datirt aus Porto Lion vom 19. März 1688. De Laborde, Athènes t. II, p. 225. Vgl. Fanelli, Atene Attica, p. 317 (1707).

4) Man findet die Urkunden darüber vereinigt bei Michaelis, Der Parthenon, S. 348—357.

dorische Tempel von Selinunt hat nur in der Front bildnerisch geschmückte Metopen. In Olympia blieben die äusseren Metopen glatt, und nur auf den inneren Metopen der beiden Schmalseiten waren die Thaten des Herakles eingemeisselt. Die Regel wurde, wie man sieht, nicht allzu streng befolgt; die Metopen waren Vierecke, die man mit Reliefs füllen oder leer lassen konnte; wenn Zeit oder Geld gebrachen, blieben sie schmucklos, ohne dass die allgemeine architektonische Ordnung darunter gelitten hätte. Als der Parthenon gebaut wurde, herrschte weder Mangel an Mitteln noch an geschickten Künstlern; so sind denn auch alle Metopen, trotz ihrer grossen Anzahl, plastisch geschmückt. Man zählt ihrer nicht weniger als 14 an jeder Front und 32 auf jeder Langseite, insgesammt 92. Dieselben sind 134 Centimeter hoch und mit Sculpturen in sehr hohem Relief geschmückt: ihre Ausladung ist so erheblich, dass die Figuren sich oft vom Grunde abzulösen scheinen. Um mit der Polychromie des übrigen Gebäudes in Uebereinstimmung zu bleiben, waren diese Reliefs natürlich bemalt. Bei einer der Metopen hat man am Hintergrund Spuren von rother Farbe bemerken können, während die Gewandung einer der Gestalten, zweifellos durch Oxydirung der ursprünglich blauen Farbe, grün war[1]). Eine sehr kräftige Färbung verlieh also dem vorspringenden Relief mehr plastische Fülle, und die rothe Bemalung des Hintergrunds bildete zu der blauen Bemalung der Triglyphen einen wirkungsvollen Gegensatz.

Schon vor der Explosion von 1687 waren die Metopen stark beschädigt[2]). Auf drei Seiten des Tempels, im Norden, Osten und

---

1) Beulé, l'Acropole d'Athènes II, p. 136.

2) Der jetzige Zustand der Parthenonmetopen ist folgender: die an der Ost- und Westfront sind noch an Ort und Stelle, doch sehr verstümmelt. Von den 32 Metopen der Nordseite sind noch neun in situ, zwei weitere befinden sich in Athen. Drei andere, die jetzt verloren sind, kennen wir nur aus Skizzen, welche die Offiziere der Expedition des Marquis d'Otières danach aufgenommen haben. Der Nordseite gehörten auch die Metopen an, von welchen das Pariser Kupferstichcabinet Zeichnungen besitzt, die es im Jahre 1731 aus der Sammlung Beringhen erworben hat (Michaelis, Der Parthenon, S. 98). Auf der Südseite befindet sich nur eine Metope in situ; eine andere, jetzt im Akropolismuseum zu Athen, wurde 1833 gefunden (Metope XII auf Tafel 3 im Atlas von Michaelis' Parthenon). Das Louvre besitzt eine durch Choiseul-Gouffier mitgebrachte Metope in ergänztem Zustand. Fünfzehn andere gehören dem britischen Museum an. Vgl. den Catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum, von A. H. Smith, I., London 1892. Eine dieser letzteren Metopen (die siebente auf Tafel 3 in Michaelis' Atlas) lässt sich mit Hülfe eines Kopfes ergänzen, der dem Louvre angehört (Waldstein, Notice of a Lapith-Head, Journal of Hellenic Studies, 1882, p. 228—233, und Essays on the art of Pheidias, p. 87—104; Héron de Villefosse,

Westen waren sie, wohl durch die Türken, abgehämmert worden, und der Hammer hat nur eine einfache, kaum sichtbare Umrisslinie auf dem glatten Grund der Metope stehen lassen. Auch die Erklärung des Dargestellten ist sehr schwer und mehrfach geradezu unmöglich[1]). Auf der Ostseite, wo die abgemeisselten Metopen noch an Ort und Stelle sind, erkennt man nur mit Mühe Streitwägen mit ihren Gespannen und Personen im Zweikampf; nach der sehr wahrscheinlichen Vermuthung von C. Robert[2]) handelt es sich um Scenen der Gigantomachie. Man vermag die hauptsächlichen Götter oder Heroen, welche sich auf dem Fries der Ostseite befinden, auch hier wieder zu erkennen: Hermes, Dionysos, Ares, Hera, Zeus, Athene, Herakles, Apollo, Artemis und Poseidon. Ein jeder dieser Götter erscheint im Handgemenge mit einem Gegner; vier von ihnen sind begleitet von ihrem Gefährt; so vertheilen sich die dargestellten Gegenstände auf 14 Tafeln, und das ist in der That die Zahl der Metopen. Die Vermuthung erscheint um so annehmbarer, wenn man sich erinnert, dass gerade die Gigantomachie auch am Giebel des alten, von den Persern zerstörten Tempels der Athene dargestellt war. Die Metopen der Westseite schilderten vielleicht den Kampf der Athener gegen die Amazonen; es war das eines der klassischen Themata der monumentalen Plastik im fünften Jahrhundert[3]).

Die Vertheilung der Darstellungen auf den beiden Langseiten bietet eine merkwürdige Eigenthümlichkeit. Augenscheinlich war für jede dieser Seiten etwas wie ein Hauptthema aufgestellt: im Norden haben wir eine Reihe von Scenen, wovon zwei (Metope XXIV und XXV) der Iliupersis entlehnt scheinen, ohne dass jedoch der verstümmelte Zustand eine Erklärung der ganzen Reihe gestattete;

Monuments grecs, Nr. 11—13, 1882—1884, p. 1 und 2, pl. 1—12). Ein anderer, von einer Metope stammender Lapithenkopf wurde 1889 bei den Ausgrabungen auf der Akropolis wiedergefunden; A. H. Smith, Journal of Hell. Studies, XIII, 1892—1893, p. 94. Die Metopen von der Mitte der Südseite, die jetzt verloren sind, müssen nach Zeichnungen Carrey's, der die 32 Metopen der Südseite des Tempels aufgenommen hat, ergänzt werden (De Laborde, le Parthénon). Bruno Sauer hat im Akropolismuseum den Torso einer weiblichen Gestalt aus der Südmetope Nr. XIX wiedererkannt; vgl. Festschrift für J. Overbeck, S. 73. Ueber die neuen Bruchstücke, welche bei den letzten Ausgrabungen zum Vorschein kamen, ist Mylonas, Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική, 1894, S. 187, und Malmberg, ebenda, S. 211 zu vergleichen.

1) Für die Einzelheiten der Darstellung verweisen wir den Leser am besten auf das Werk von Michaelis und auf Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 201—232.

2) C. Robert, Ostmetopen des Parthenon, Arch. Zeitung, 1884, S. 47 ff. [So schon Michaelis a. a. O., S. 143.]

3) Beulé (l'Acropole d'Athènes II, S. 118) denkt an eine Scene aus dem Kampf gegen die Perser.

im Süden wird der Kampf der Lapithen und Kentauren behandelt. Wenn man nun aber die Nordseite betrachtet, so sieht man, dass zwischen die Scenen, auf deren Erklärung wir verzichten mussten, sich Episoden aus der Kentauromachie einschieben; im Süden dagegen wird nach einer entgegengesetzten Anordnungsweise die Kentauromachie durch eine Reihe von neun Metopen mit ganz andersartigen Gegenständen in zwei Hälften aus einander gerissen [1]). Als Grund für diese ungewöhnliche Anordnung haben einige Gelehrte annehmen wollen, die Metopen seien in der Reihenfolge, wie sie fertig wurden, eingefügt worden, und der Architekt habe, da die für die Mitte der Südseite bestimmten noch unvollendet waren, an ihrer Stelle eine Anzahl der für die Nordseite bestimmten eingesetzt. Aber damit schreibt man dem blossen Zufall zu, was das Werk eines wohl überlegten Planes ist. In Wahrheit hat der Architekt sich bemüht, den eintönigen Eindruck zu vermeiden, welchen auf der Südfaçade eine ununterbrochene Folge von Darstellungen aus der Kentauromachie hervorgebracht hätte. Er hat einen Theil derselben auf die Nordseite versetzt und an ihrer Stelle eine Gruppe von Darstellungen eingeschaltet, deren Platz nach dem ursprünglichen Plane auf der Nordfront des Tempels gewesen wäre.

Wir wollen uns nicht länger mit den verstümmelten oder verschwundenen Metopen der Ost-, Nord- und Westseite aufhalten. Wir wollen vor Allem diejenigen Metopen betrachten, welche durch den Grad ihrer Erhaltung uns am besten über den Stil der Mitarbeiter des Phidias belehren können; sie gehören alle der Südseite an und zeigen verschiedene Episoden aus der Kentauromachie. Der Gegenstand besass freilich nicht mehr den Reiz der Neuheit.

---

1) Diese mittleren Metopen sind nur aus den Zeichnungen Carrey's bekannt (Michaelis, Taf. 3, Nr. XIII—XXI). Ueber dieselben ist Rossbach, Arch. Zeitung 1884, S. 58 zu vergleichen. Milchhöfer hat vorgeschlagen, Scenen aus der Niobesage darin zu erkennen (Jahrbuch des arch. Inst. I, S. 214). Pernice (Jahrbuch X, 1895, S. 93—113) giebt eine wahrscheinlichere Erklärung. Die Metopen XIII und XIV stellen nach ihm Scenen dar, welche der Sagengeschichte des Erichthonios entlehnt sind: Athene in Gegenwart des Erysichthon, wie sie der Pandrosos und Herse die Lade mit dem kleinen Erichthonios anvertraut. Die Metopen XV und XVI, wo man eine Kampfscene erblickt, könnten auf den Streit des Erichthonios gegen Amphiktyon anspielen. Auf der Metopenreihe XVII—XXI sieht man die Zurüstungen zu einer religiösen Ceremonie und zwei Frauen, die ein Xoanon schmücken. Es handelt sich um die Begründung des Athenecultes in Gegenwart des Erichthonios. Man erkennt die Priesterin (Metope XIX), die jungen Mädchen, welche die heiligen Geräthe herbeibringen (Metope XVII und XVIII), endlich das Xoanon der Athena Polias, an dem zwei Praxiergiden, die mit seiner Ausschmückung beauftragt sind, sich zu schaffen machen (Metope XXI).

Wir sahen, welche Verwendung der Urheber des Westgiebels zu Olympia davon gemacht hat. Zu Athen selbst hatte der Maler Mikon diesen Gegenstand an einer Wand des Theseion dargestellt; es war das ein grosses Freskogemälde, dem die Bildhauer des Parthenon mehr als einen Zug entlehnt haben werden. Am Parthenon galt es übrigens, eine ernste Schwierigkeit zu überwinden. Da jede Metope nur je zwei Kämpfende fassen konnte, so musste nothgedrungen die Composition sich in Einzelscenen mit je einem Kentauren und Lapithen auflösen. Daraus erwuchs dann die Gefahr der Wiederholung. Mit einer erstaunlichen Fülle von Erfindungskraft haben die Bildner der Metopen es verstanden, dies eine Motiv bis ins Unendliche zu variiren; eine aufmerksame Prüfung der Marmortafeln enthüllt uns auch die Methode, die sie dabei befolgten. Wenn man nämlich alle diese Platten mit Rücksicht darauf, wie die Personen sich zu einander stellen, zusammenordnet, so unterscheidet man leicht gewisse Darstellungsreihen, von denen jede irgend ein fruchtbares Thema in seinen auf einander folgenden Einzelmomenten vorführt. Der Bildhauer fasst die Handlung zuerst bei ihrem Beginn und entwickelt sie dann Schritt für Schritt bis zum Ende. Bald entspinnt sich der Kampf zwischen einem Kentauren zur Linken und einem Lapithen zur Rechten; bald, in einer anderen Bilderfolge, ist die Stellung der Gegner die umgekehrte. Endlich vermag auch der Ausgang dieser Einzelkämpfe ein Element der Abwechselung zu liefern. Hier ist der Lapithe Sieger; dort bereitet sich seine Niederlage vor. Man ermisst unschwer, wie diese geistvolle Compositionsweise immer wieder neue Combinationen ermöglichte. Da haben wir z. B. in einer Folge von Metopen das Thema abgewandelt, wonach der Kentaur die linke Seite einnimmt und das Ergebniss des Kampfes für ihn günstig ist[1]). Zuerst greifen die beiden Gegner einander an, wie zwei Ringer, die ihre Stellung nehmen, nachdem sie sich mit den Blicken gemessen. Der Lapithe erwartet mit erhobenem Arm seinen Gegner; der Kentaur richtet sich auf seinen Hinterbeinen auf; die Bewegung ist noch langsam und wenig ausgeprägt. Weiterhin ist der Kampf schon im Gange. Das Ungethüm mit dem Pferdeleib presst mit kräftiger Hand die Kehle

1) Es sind die Metopen XXXII, XXXI, XXX, XXVIII der Tafeln 3 und 4 im Atlas von Michaelis. Vgl. Brunn, Denkmäler griech. und röm. Sculptur Nr. 181, 182—185.

seines Feindes zusammen; sein sehniges Bein umklammert das des jungen Griechen; sein Gesicht ist durch die Anstrengung zur Fratze verzerrt (Fig. 2). Und nun die Fortsetzung desselben Kampfes: der Kentaur gewinnt, der Lapithe ist auf ein Knie gesunken, bezwungen durch die Umarmung seines Feindes, der ihn unter dem Druck

Fig. 2. Kentaur und Lapithe. (Parthenonmetope XXXI.)

seines Hufs am Boden festhält und sich anschickt, ihm einen tödlichen Streich zu versetzen (Fig. 3). Endlich triumphirt der Kentaur: wie er sich so in einem Sturm von wilder Freude tummelt, lässt er das über seinen linken Arm geworfene Tierfell im Winde flattern und bäumt sich empor, um mit Wuth die zu seinen Füssen ausgestreckte Leiche seines Gegners zu zerstampfen. Der Kampf ist beendet, der Bildhauer hat alle Wandlungen desselben wiedergegeben. Dieselbe Folge von Einzelmomenten findet man in einer anderen Metopenreihe, wo die Kämpfer nur gewissermaassen

die Plätze gewechselt haben; der Kentaur steht jetzt rechts, der Lapithe links [1]). Der Kampf wird wie oben eingeleitet: der Lapithe stösst mit der Hand den Kopf des Kentauren von sich und stemmt sein linkes Bein gegen die Brust des Ungethüms. Weiterhin ist er, von seinem Gegner in die Enge getrieben, auf ein Knie gesunken.

Fig. 3. Kentaur und Lapithe. (Parthenonmetope XXX.)

Dann sieht man ihn halb umgestürzt, in der Nähe einer am Boden liegenden Urne; mit einer Geste, die fast etwas trivial ist, hat der Kentaur des Gegners linkes Bein ergriffen und ist im Begriff, seinen letzten Widerstand zu brechen. Auf einer der beachtenswerthesten Metopen versucht der besiegte und zusammengeduckte junge Grieche sich mit einem Schilde zu decken, während der Kentaur wie eine

1) Es sind die Metopen XXVI, VIII, IX, IV.

Keule mit beiden Händen eine Urne schwingt, die ihm als Waffe dienen muss.

Betrachten wir als Gegenstück den Sieg des Lapithen; es wird leicht gelingen, auch hier eine Reihenfolge herzustellen, da sie gewissermassen durch dasselbe Umstellungsverfahren sich ergiebt. Wir sehen zuerst den Lapithen an die Kehle seines Gegners springen; dieser bäumt sich unter dem rasenden Anfall; sein Oberkörper ist gewaltsam zurückgeworfen[1]). Auf der zweiten Platte hat der Kentaur Kehrt gemacht, um zu fliehen; aber der bewegliche und kräftige Grieche hat ein Knie in die Flanke des Ungethüms gesetzt und indem er es halbwegs erdrosselt, entlockt er ihm ein wahres Schmerzgeheul. Endlich ist der junge Mann Sieger: sein rechter Arm ist erhoben, sein ganzer Körper gepackt von grossartiger Bewegung, deren Wucht gleichsam noch gesteigert wird durch den Faltenwurf seines Mantels; er schickt sich an, den Kentauren, der bereits in der Kreuzgegend verwundet ist und mit auf den Rücken gebogenen Armen seine Wunde zu decken sucht, noch vollends niederzuschlagen (Fig. 4).

. Der Raub der Lapithenfrauen hat zu einer ganzen Folge von verschiedenen Scenen, die aber alle nach demselben Grundgedanken entworfen sind, Veranlassung gegeben. Die Bewegungen der Kentauren werden von Scene zu Scene gewaltthätiger. Zuerst, auf einer von Carrey gezeichneten Metope[2]), haben wir nur einen Versuch zur Verführung. Auf einer Metope des Louvre[3]) setzt der Kentaur der jungen Griechin, die sich wehrt und ihn von sich stösst, schon energischer zu. Eine der zu London befindlichen Platten endlich zeigt uns den Kentauren im Besitz seines Opfers; er hat das junge Weib, dessen gelöste Gewänder im Winde flattern, in den Arm genommen und schleppt es in hellem Triumphe davon; die brutale Lüsternheit malt sich auf seinem ordinären Gesicht, in seinen thierischen Zügen (Fig. 5)[4]).

Diese Analyse, die man noch weiter treiben könnte, belehrt uns über die Methode, welche die Bildhauer befolgten, um aus einem ziemlich eng begrenzten Vorgang die denkbar grösste Zahl von Epi-

---

1) Metopen VII, II, XXVII. Vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 184, wo die Metopen VII und XXVII abgebildet sind, und Nr. 183 für die Metope II.

2) Metope XXII; auf Tafel 3 bei Michaelis.

3) Metope X; bei Brunn, Denkmäler, Nr. 193.

4) Metope XXIX; vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 193.

soden zu entwickeln, um in die Stellungen Abwechselung, in die Bewegungen Mannigfaltigkeit zu bringen. Aber als man die Metopen an Ort und Stelle einsetzte, wurde auf dieses Fortschreiten der Handlung, das wir soeben in den einzelnen Reliefbildern aufwiesen, keine Rücksicht genommen. Die verschiedenen Scenen wurden bunt durch einander gemischt, und die einzige Regel, die man sich

Fig. 4. Kentaur und Lapithe. (Parthenonmetope XXVII.)

scheint's zu eigen machte, war die, ein Bild durch das andere möglichst zu heben. Daher legte man es auf Gegensätze, auf Kontraste ab; daher schreibt sich denn auch der Gesammteindruck, den man gewinnt, wenn man die Metopen in der Reihenfolge betrachtet, in der sie am Parthenon angebracht waren: überall kommt physische Energie, rasende Wuth und Bewegung zum Durchbruch; der Kampf verläuft mit wilder Leidenschaft, und das dramatische Interesse bleibt rege ohne jede Schwächung.

Wenn man nur die Metopen der Kentauromachie betrachtet, die einzigen, über die sich ein richtiges Urtheil fällen lässt, so kann man nicht verkennen, dass in ihrer Composition eine gewisse Einheitlichkeit waltet; es scheint danach, als sei die Leitung der Arbeit eine einheitliche, von höherer Stelle ausgehende gewesen. Ganz

Fig. 5. Kentaur, der eine Lapithin raubt.
(Parthenonmetope XXIX.)

anders liegt es mit dem Stil, der Ausführung. Mehr als bei allen anderen Parthenonsculpturen müssen wir da Unterschiede ausgeprägtester Art constatiren; wir entdecken an den Metopen gerade diejenigen Verschiedenheiten, welche für eine Zeit des Uebergangs charakteristisch sind. Einige unter diesen Sculpturen verraten noch den leise archaischen Geschmack der kimonischen Kunstepoche; andere sind schon freier; andere endlich besitzen die vollendete Feinheit der Modellirung, wie sie dem grossen, durch Phidias ge-

schaffenen attischen Stile eigen ist[1]). Als Probe der ersten Gattung möchten wir vor Allem die Metope bezeichnen, wo ein Kentaur einen Lapithen an der Kehle fasst und sein linkes Bein gewaltsam um das seines Gegners klammert (Fig. 2)[2]). Mit seinen scharf abgegrenzten Flächen, seiner noch trockenen und starren Technik erinnert der Oberkörper des Lapithen an die alten attischen Meister und ruft die Gruppe der Tyrannenmörder ins Gedächtniss. Der Kopf des Kentauren ist hässlich, sein Gesicht eine Fratze; Bart und Haupthaar, in Locken abgetheilt, sind nach alter Manier behandelt. Vor Allem hat der Künstler die Gewänder gemieden, gerade wie wenn er sich, vermöge seiner Schulung durch die archaischen Meister, gegenüber einer nackten, männlichen Gestalt mit athletischen Formen behaglicher gefühlt hätte. Die gleichen Eigenthümlichkeiten finden wir bei der Metope XXXII, wo der Kentaurenkopf bei aller Verstümmelung nicht ohne Verwandtschaft mit dem des myronischen Marsyas ist. Der Stil der Uebergangszeit zeigt sich dann auf der Metope IV, wo der Typus des Kentauren mit seinem säuberlich geordneten Bart- und Haupthaar schon an den classischen Typus des Atheners gemahnt, wie er in den Grabstelen der Zeit nach Phidias zu Tage tritt. Mit den Metopen VII, XXVII und XXVIII endlich sind wir beim schönen, freien Stil angelangt, der sich von den archaischen Traditionen völlig losgesagt hat. An Stelle des ungelenken Kämpfers von vorhin sehen wir jetzt elegante und elastische, mit ausgesuchter Kunst geformte Gestalten. Die erhaltenen Köpfe sind leider sehr selten; dadurch gewinnt der Lapithenkopf der Metope VII im Louvre einen hohen Werth (Fig. 6)[3]). Das kurze Haar, das glatt behandelt ist, um für Bemalung die Grundlage zu bieten, die niedere Stirn mit tief eingeschnittener Querfalte, die weit geöffneten und von dichten Wimpern umrahmten Augen, der Mund mit den aufgeworfenen Lippen, alles das zusammen giebt eine energische, jugendliche Physiognomie, in der es auch schon nicht an Ausdruck fehlt. Besonders in dieser Metopenreihe sehen wir ein ganz neues Element zur Geltung kommen, die Gewandung nämlich,

---

1) Man vergleiche die von Michaelis a. a. O., S. 127 f. vorgeschlagene Eintheilung; vgl. auch Waldstein, Essays on the art of Phidias, p. 90.

2) Metope XXXI.

3) Monuments grecs, Nr. 11—13, Taf. 1 und 2 nebst dem Aufsatz von Héron de Villefosse. Waldstein, Essays, pl. I, p. 98.

die nicht mehr starr ist wie in der archaischen Kunst, sondern schmiegsam und leicht und gleichsam an der Bewegung der Figuren sich betheiligt, indem sie bald in reichen Falten davonflattert, bald sich ausbreitet, wie um den Hintergrund für die Darstellung zu bilden. Man täusche sich darüber nicht: es bedeutet das in der griechischen Kunst eine völlige Umwälzung. In Bezug auf den malerischen Gewinn, den die Bildhauer auf diese Weise aus der Gewandung ziehen, waren die Werke der grossen Malerei, die Fresken von Meistern wie Polygnot und Mikon, ihre Vorbilder: ein neuer Geist kam durch sie in die dekorative Plastik. Wenn wir aber nach dem Manne fragen, der zu errathen verstand, aus welchen ungeahnten Quellen die Plastik sich so bereichern konnte, so werden wir ohne Zögern den Namen Phidias nennen.

Fig. 6. Lapithenkopf aus der Parthenonmetope VII. (Louvre.)

Die Stilunterschiede, welche die Parthenonmetopen an den Tag legen, erklären sich leicht. Als Sammelwerk ohne bestimmten Urheber sind die Metopen der älteste Bestand des Tempelschmucks, der, für den man gleich von vornherein arbeiten musste. Phidias hatte ganz offenbar Künstler von ungleicher Begabung mit der Arbeit betraut; die einen waren noch in den alten Traditionen befangen, die anderen, und das waren zugleich die jüngeren, zeigten sich schon durchdrungen vom Einfluss ihres Meisters. Die Schulen, aus denen Phidias seine schon ausgebildeten Mitarbeiter bezogen haben könnte, lassen sich nicht mit völliger Sicherheit bestimmen. Dass Schüler der attischen Meister aus Kimon's Zeit, eines Kritios und Nesiotes, in der Zahl waren, dass andere aus der Schule Myron's stammten, ist im höchsten Grade wahrscheinlich. Aber muss man nicht auch dem Einfluss

des Phidias sein Theil lassen? Wir möchten die Hand seiner Schüler in den Metopen jüngsten Stils erkennen, wo die Schönheit der Form und die Stärke der Empfindung ankündigen, dass der grösste der attischen Meister schon sein machtvolles Wesen zur Geltung gebracht hat.

§ 3. DER OSTGIEBEL.

Oberhalb der Metopen, über der östlichen und westlichen Schmalseite, sprang die Einfassung der Giebel in starker Ausladung vor. Das Kranzgesims und die Giebelschrägen schlossen ein 28,35 m breites und 3,46 m hohes dreieckiges Giebelfeld ein, das eine Tiefe von 0,91 m besass. Es war dies, wie man sieht, ein weit geöffneter Tummelplatz für den Bildhauer, ganz dazu eingerichtet, um eine stattliche Reihe von Rundfiguren aufzunehmen. Man weiss bereits, welches das Loos dieser Marmorwerke gewesen ist, und wie die im Elginsaal des britischen Museums aufbewahrten Statuen nur einen schwachen Bruchtheil derselben darstellen.

Der Ostgiebel, der uns zunächst beschäftigen soll, war schon zur Zeit von Nointel's Reise sehr verstümmelt. Die Zeichnungen Carrey's zeigen, dass die Statuen der Mittelpartie damals schon verschwunden waren. Sie sind ohne Zweifel entfernt worden, als der Tempel in eine Kirche umgewandelt wurde und die byzantinischen Architekten, um das Gewölbe ihrer Abside zu beleuchten, ein Fenster in das Giebelfeld brachen. Diese Lücke trifft unglücklicher Weise auf die wichtigsten Figuren. Man würde nicht einmal den im Ostgiebel dargestellten Gegenstand kennen, wenn nicht einige Worte des Pausanias ihn uns verriethen: „Wenn man in den Parthenon genannten Tempel eintritt, so bezieht sich Alles, was man in den sogenannten Giebeln findet, auf die Geburt der Athene“[1]).

Phidias knüpfte nämlich an jenen Mythos an, wonach die junge Göttin aus dem Haupte des Zeus, das der Axthieb des Hephästos oder Prometheus halb geöffnet hatte, hervorgesprungen war. Der homerische Hymnus auf Athene schildert diese Episode in prächtigen Versen: „Ich singe der Pallas Athene . . ., der keuschen Jungfrau, der Städtebeschirmerin, der Unwiderstehlichen, die Zeus der Berather allein gebar aus seinem hochheiligen Haupte, im Schmuck der

---

1) Pausanias I, 24, 5.

von Gold glitzernden Kriegswehr. Bei ihrem Anblick erfasste Staunen alle die Unsterblichen: sie aber entstürmte dem unsterblichen Haupt des die Aegis schüttelnden Vaters, indem sie die scharfe Lanze schwang: gewaltig erbebte der weite Olymp unter der Wucht der blauäugigen Göttin; rings dröhnte die Erde, und das Meer kam in Aufruhr, indem die purpurnen Wogen aufschäumten; und plötzlich ergoss sich die Salzfluth, und der strahlende Sohn Hyperion's hielt geraume Zeit die schnellfüssigen Rosse an, bis die jungfräuliche Pallas sich von den unsterblichen Schultern die göttliche Wehr genommen hatte: es freute sich aber Zeus der Berather." Der homerische Hymnus schildert eine Reihe von auf einander folgenden Scenen; aber die der Plastik auferlegten Bedingungen sind ganz andere, und so hat man sich fragen können, welchen bestimmten Moment des Vorgangs der Urheber des Giebels gewählt habe[1]). Einige Gelehrte haben an den Augenblick unmittelbar vor Athenens Geburt gedacht: Hephästos bereit loszuschlagen, die Gottheiten des Olymps in gespannter Erwartung, das wäre das dem Künstler vorschwebende Thema gewesen[2]). Aber die Abwesenheit der Hauptperson, der Athene, scheint uns ein entscheidendes Argument gegen diese Annahme. So bleibt nur das Geschehniss selbst, die Geburt der Göttin. Die religiöse Bildschnitzerzunft hatte den Gegenstand schon mehrfach behandelt. Die Vasenmaler aus der Zeit des Pisistratus trugen kein Bedenken, den Vorgang so darzustellen, wie ihn die Legende erzählte, und zeigten in naiver Weise Athene, wie sie in der Gestalt einer kleinen, bewaffneten Puppe aus dem halb geöffneten Schädel des Zeus heraussprang[3]). Aber wir werden keinen Augenblick zugeben wollen, dass Phidias diese herkömmliche Darstellungsweise der archaischen Kunst in ihrem naiven Realismus sich habe zu eigen machen können. Nach den Werken einer späteren Zeit muss man eine Vorstellung darüber zu gewinnen suchen, wie ein Meister des 5. Jahrhunderts diesen Vorgang aufgefasst haben mag. Nun besitzt das Madrider Museum

---

1) Für die Einzelprüfung der Vorschläge vergleiche man R. Schneider, Die Geburt der Athena (Abhandlungen des arch. epigr. Seminares der Universität, Wien 1880).

2) Das ist die von Brunn vertretene Ansicht: Die Bildwerke des Parthenon (Berichte der bayer. Akademie der Wissenschaften 1874). Vgl. Rayet, Monuments de l'art antique I, Text zu Tafel 32.

3) Vgl. Benndorf, Annali dell' Inst. 1865, p. 368. Beispiele dafür findet man in den Monum. inediti III, Taf. 44, VI, Taf. 56, Fig. 3.

ein merkwürdiges Basrelief, das die Rundung eines römischen Puteal schmückt, und wo die Geburt der Athene in einem mit der classischen Ueberlieferung übereinstimmenden Sinne dargestellt ist (Fig. 7)[1]. Das Wunder hat sich soeben zugetragen. Zeus, auf seinem Throne sitzend, betrachtet die junge Göttin, die sich im Schmuck ihrer Waffen lebhaft nach rechts hin entfernt, während Nike auf sie zufliegt, um sie zu bekränzen. Hinter dem Throne steht Hephästos oder Prometheus, überrascht von der merkwürdigen Wirkung seines Axthiebs; die drei Parzen wohnen der Scene bei. Man darf gewiss nicht das Madrider Relief als eine getreue Wiederholung der Mittelpartie des Ostgiebels betrachten; aber immerhin spürt man darin den Einfluss einer Tradition, welche längst die der archaischen Bildnerei verdrängt hat, und es ist mehr als blosse Hypothese, wenn wir das Werk des Phidias als einen der vollendetsten Typen dieser neuen Auffassungsweise betrachten[2]. Ohne jeden Zweifel stellte die im Ostgiebel des Parthenon vorgeführte Scene den auf die Geburt Athenens folgenden Augenblick dar. Man kann selbst, ohne die Grenze erlaubter Hypothesen zu überschreiten, noch weiter gehen und den Hauptpersonen der Mittelgruppe ihre Plätze anweisen. Als Bruno Sauer aufs Genaueste das Kranzgesimse, welches die Statuen trug, untersuchte, machte er die Beobachtung, dass die verschwundenen Bildwerke immerhin deutliche Standspuren hinterlassen haben[3]. Es ergiebt sich daraus, dass der thronende Zeus im Profil sass und zwar nicht im Mittelpunkt des Giebels, sondern links von der Mittellinie. Athene, deren Lanze auf den Boden aufgestützt war, stand ihm auf der rechten Seite gegenüber. Endlich kennen wir durch den Torso des Hephästos, der zu Athen aufbewahrt wird, die Bewegung dieser dritten Figur; der Gott, mit erhobenen Armen und ein wenig zurück-

---

1) R. Schneider a. a. O., Tafel I.

2) So hat sich, um ein Analogon aus der modernen Kunst zu nennen, die Scene mit Eva's Geburt umgestaltet. Kekulé hat in einem interessanten Aufsatz nachgewiesen, wie auf den christlichen Basreliefs, auf den Elfenbeintäfelchen, in den Miniaturen die alten Meister Eva aus dem Leibe Adams hervorkommend darstellen; da haben wir denselben Realismus, der die alten griechischen Vasenmaler leitete. Im 15. Jahrhundert, mit Ghiberti, verändert sich die Auffassung der Scene, und bekanntlich geben Michelangelo und Raffael in berühmten Gemälden den Augenblick wieder, der auf die Geburt des ersten Weibes folgt. Kekulé, Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 186.

3) Bruno Sauer, Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 59 und 94, Taf. III. Vgl. Antike Denkmäler I, 1890, Taf. 58B. J. Six hat nach Sauer's Forschungen von der Mittelpartie des Giebels eine Reconstruction gezeichnet. Jahrbuch des arch. Inst. IX, 1894, S. 83—87.

geworfenem Körper, schwang noch seine Axt, war aber wie gebannt vor Schrecken beim Anblick der Göttin, welche so ohne Weiteres zwischen ihn und den Göttervater in die Mitte gesprungen war. So hatte der Künstler nach einem ganz neuen Compositionsverfahren die Mittelfigur, welche zu Aegina und Olympia den Giebel streng in zwei gleiche Hälften theilte, zu verdrängen gewusst. Das bedeutete einen völligen Bruch mit dem so engen und strengen, durch die archaischen Meister so pietätvoll beachteten Symmetriegesetz.

Fig. 7. Die Geburt der Athene. Basrelief von einem Puteal in Madrid.

Es wäre verwegen, eine Reconstruction von einem Werk, dessen hauptsächliche Bestandtheile in Abgang gekommen sind, erzwingen zu wollen. Dass zur Rechten und Linken von der Mittelgruppe einige der Hauptgötter gestanden haben, ist eine Vermuthung, zu der in der That die Vasengemälde uns berechtigen; aber es bleibt eine blosse Vermuthung. Doch über eine wichtige Thatsache, von der die Erklärung auszugehen hat, geben uns die erhaltenen Figuren Aufschluss: der Ort des Vorgangs ist der Himmel der Olympier; die Eckfiguren sind die des Helios und der Selene. Es ist also eine Götterversammlung, die dem merkwürdigen Wunder der Athenegeburt beiwohnt.

Von der Gesammtsumme der Figuren, die der Ostgiebel umfasste, sind nur elf mehr oder weniger verstümmelt auf unsere Zeit gekommen; dazu muss man die zu London aufbewahrten Pferdeköpfe rechnen, die von den beiden Eckgruppen stammen. Zwei Giebelfragmente befinden sich noch in Athen[1]); die anderen

1) Der Torso des Hephästos, Fig. H auf Taf. 6 im Atlas zu Michaelis' Parthenon; und der Torso der Selene, Fig. N ebenda. Die letztere ist auf unserer Fig. 9 mit dem Buchstaben L bezeichnet.

A B C D E F G

Fig. 8. Linker Flügel des Ostgiebels am Parthenon nach Carrey's Zeichnung.

I J K M

Fig. 9. Rechter Flügel des Ostgiebels am Parthenon nach Carrey's Zeichnung.

A B C D E F G

Fig. 8 a. Figuren vom linken Flügel des Ostgiebels am Parthenon. Gegenwärtiger Zustand im britischen Museum.

H I J K L M

Fig. 9 a. Figuren vom rechten Flügel des Ostgiebels am Parthenon. Gegenwärtiger Zustand im britischen Museum.

gehören dem britischen Museum an. Es sind das die Statuen aus den beiden Flügeln des Giebels, und Carrey's Zeichnung (Fig. 8 und 9), die sie in situ zeigt, erlaubt uns, ihre Reihenfolge ohne Mühe wieder herzustellen. Fig. 8 a und 9 a geben den augenblicklichen Zustand der Statuen nach der im britischen Museum vorgenommenen Aufstellung wieder [1]). Wenn wir auf dem linken Flügel beginnen, so finden wir zunächst, von der Mitte nach der linken Ecke vorrückend, an der unserer Mittelgruppe nächstliegenden Stelle die Figur einer Göttin, wahrscheinlich der Iris, welche mit grossen Schritten auf eine Gruppe von zwei sitzenden Göttinnen zuschreitet (Fig. 10) [2]). Die junge Botin entschwebt voll Leben, wie um der Welt das Ereigniss zu verkündigen, das die Olympier in Spannung hält. Ihr Antlitz ist noch auf Zeus und Athene gerichtet; mit der einen Hand hält sie ihren vom Winde aufgeblähten Mantel, und bei ihrem raschen Gange, der fast zum Fluge wird, heben sich die Körperformen deutlich vom weichen Stoff des Chitons ab, der in grosse und tiefe Schrägfalten gelegt ist. Mit dieser stürmischen Bewegung ist die Iris vom Parthenon gleichsam das Vorbild für die vielen fliegenden Figuren, welche die spätere griechische Kunst hervorbringen sollte; zweifellos hängt die Nike des Päonios mehr oder weniger unmittelbar mit ihr zusammen. Es folgt eine wundervolle Gruppe, in der man ohne allzu grosse Schwierigkeit die zwei grossen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, erkennt (Fig. 11) [3]). Sie sitzen auf sehr niedrigen Sitzen, die mit zusammengefalteten Teppichen belegt sind; beide tragen ein langes wollenes Untergewand, über das ein Mantel geworfen ist. Der Name Demeter scheint gut auf die Figur linker Hand zu passen. Mit einer Bewegung voll Ungezwungenheit und mütterlicher Vertraulichkeit lehnt sich die Göttin an die Schulter ihrer Tochter. Kore, die etwas höher auf einem dickeren Stoss von Kissen sitzt, dreht sich halb nach ihrer Mutter um. Durch

---

1) Die Frage nach den Namen der einzelnen Figuren ist mehrfach erörtert worden. Im Jahre 1871 zählte Michaelis (Parthenon, S. 165) nicht weniger als 19 Vorschläge zur Benennung der erhaltenen Statuen auf. Vgl. Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 105—150.

2) Catalogue of Sculpture von A. H. Smith, p. 110, Nr. 303 G. Vgl. unsere Fig. 8 a G.

3) Catalogue, p. 108, Nr. 303 E. F. Einige Gelehrte haben die Vermuthung Bröndsted's (Voyages et Recherches II, p. XI) wieder aufgegriffen und vorgeschlagen, die Horen darin zu erkennen: Brunn, Berichte der bayer. Akademie 1874, II, S. 15. Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 147; Furtwängler, Meisterwerke, S. 247. Rayet hat in seiner Studie über diese Gruppe (Mon. de l'art antique, pl. 32) die von uns angenommene Erklärung gleichfalls befolgt. Ausser der Heliogravüre bei Rayet ist die beste Abbildung die bei Brunn, Denkmäler, Nr. 188.

eine herrlich grossartige Geste, welche die Brust freilegt und ihre kräftigen Umrisse so recht zur Geltung bringt, entfernt sich ihr ausgestreckter linker Arm vom Körper, um sich auf ein Scepter zu

Fig. 10. Iris. Ostgiebel des Parthenon, linker Flügel. (Britisches Museum.)

stützen; mit der Rechten hielt sie ein jetzt verschwundenes Attribut, vielleicht einen Granatapfel. Wenige Werke der hellenischen Bildhauerkunst geben uns eine bessere Vorstellung von der schlichten und kraftvollen Schönheit, der die griechische Kunst in dieser einzigartigen Epoche ihrer Entwickelung Leben zu leihen vermochte. Diese

Gewänder mit ihrem reichen und freien Faltenwurf, ihrer ausgesuchten Geschmeidigkeit; die kräftige und sichere Eleganz der Formen, die sie verhüllen und doch unter ihren Falten errathen lassen; die grossartig reine Modellirung der nackten Arme der Kore, das Alles verräth eine Meisterschaft in der Ausführung, die niemals übertroffen worden ist. Und von wie grosser Auffassung zeugt die still majestätische Haltung der Gestalten, die ohne Anstrengung und ungesucht zu Stande gekommen scheint, so ungezwungen und natürlich sind alle Bewegungen!

Die folgende Figur steht der Giebelecke schon näher; sie ist mit Rücksicht auf den beschränkten Raum, den das abwärts laufende Gesims des Giebelfeldes übrig lässt, halb liegend dargestellt. Aus den von Bruno Sauer gemachten Beobachtungen[1]) ergiebt sich, dass sie tiefer in den Giebel zurückgeschoben war, als man das bisher annahm; ihr linker Ellenbogen berührte die Rückwand des Giebels, und ihr Oberkörper stellte sich beinahe von vorn in seiner ganzen Breite dar. Die Figur ist die eines jungen, bartlosen, völlig nackten Gottes, der sich auf einen Felsen lehnt, den wie ein weiches Kissen ein Thierfell und ein Himation von geschmeidigem Stoffe bedeckt. Der Gott stützt sich in lässiger Haltung auf den linken Arm, welcher ursprünglich ein in Erz ausgeführtes Attribut hielt; auch die rechte Hand hielt einen jetzt verschwundenen Gegenstand (Tafel II). Die Benennung der Figur als „Theseus" hat sich im Laufe der Zeit allgemein eingebürgert. Gleichwohl versteht es sich von selbst, dass der attische Heros nicht inmitten der Unsterblichen der Geburt seiner Beschirmerin Athene anwohnen kann. Der Name Herakles würde gut zum Charakter der Statue passen; aber da Athene den Herakles überhaupt erst in den Olymp eingeführt hat, so würde die Anwesenheit des Halbgottes bei ihrer Geburt eine Art von Anachronismus ergeben[2]). Es empfiehlt sich mehr, hier einen der grossen Götter zu erkennen, also wohl Dionysos, wie er auf einem Pantherfell sich gelagert hat und mit der Rechten einen Becher

---

1) Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 82; vgl. Catalogue of Sculpture, p. 107, Nr. 303 D.

2) Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 116—122. Waldstein hat eine schon von Brunn (Berichte der bayer. Akad. 1874) vorgeschlagene Deutung wieder aufgenommen und erkennt hier die Personification des Olymposgebirges (Essays on the art of Pheidias, p. 185). Furtwängler (a. a. O., S. 249) nennt ihn [wie schon Bröndstedt] Kephalos.

hält[1]). Welches aber auch der Name sei, auf den er ein Anrecht hat, der angebliche „Theseus" ist eines von den Werken, welche an Grösse und Vornehmheit unerreicht bleiben. Von welcher Seite wir ihn prüfen, ob von vorn oder von der Rückseite (Fig. 12), immer ist die Kunst an dem Werke so vollkommen, immer befriedigt es Auge und Geist so vollständig, dass es einigen Nachdenkens bedarf, um zu begreifen, durch welche einfachen Mittel diese vollendete

Fig. 11. Demeter und Kore. Ostgiebel des Parthenon, linker Flügel. (Britisches Museum.)

Ungezwungenheit und meisterhafte Grossheit erzielt wird. Nichts verräth mühseliges Studium: die natürlich lässige Haltung lässt den freien und harmonischen Linienwurf, die geschmeidige Biegung des Oberkörpers so recht zur Geltung kommen, und eine stille Anmuth durchströmt diesen gewaltigen und doch von Schönheit strahlenden Körper. Eine grosse und breite Modellirung, maassvoll gesteigert durch geschmackvoll aufgesetzte Lichter, lässt über die Oberfläche des Marmors gleichsam das Zucken des Lebens gleiten, wobei auf

1) Vergleiche die Zusammenstellung der Statue am Parthenon mit einem Relief an einer Terracottavase des britischen Museums im Catalogue of Sculpture in the British Museum von A. H. Smith, 1892, p. 108.

alles überflüssige Detail stolz verzichtet wird. Aber was Worte nicht auszudrücken vermögen, ist die Frische der Eingebung, die durchsichtige Klarheit dieser Kunst, der gleichsam spielend das wahrhaft Grosse gelingt.

In der linken Giebelecke fand die Gestalt des Helios Platz: er lenkt seinen aus dem Meer auftauchenden[1]) Wagen. Der Künstler hat hier den kühnen, in der Plastik bisher unerhörten Einfall gehabt, den grösseren Theil der Gestalten wegzulassen; nur der Kopf und die Arme des Helios und die Köpfe der Pferde ragen aus den Wellen empor. Zweifellos ist das eine jener Anleihen bei der Wandmalerei, von denen noch mehr als einmal zu reden sein wird. In seinen grossen Freskogemälden zu Delphi hatte Polygnot zum ersten Mal eine solche halb verdeckte Figur verwendet: auf einer der Iliupersisscenen, welche den Epeios bei der Zerstörung der trojanischen Mauer zeigte, wurde vom hölzernen Pferd neben ihm nur der Kopf sichtbar[2]). Auf einem Fresko im Anakeion zu Athen hatte Mikon die Figur des Butes in dieser Weise gekürzt: der attische Heros war durch eine Terrainwelle verborgen, so dass man nur seinen Helm und den oberen Theil seines Gesichtes sah[3]). Indem die dekorative Plastik sich dieses Einfalls bemächtigte, konnte sie sehr glückliche Wirkungen damit erzielen, wie wir das z. B. am Parthenon sehen. Obgleich in der angegebenen Weise durchschnitten, hat die Gestalt des Helios nichts desto weniger ihre volle Bewegung. Der Sonnengott hält mit ausgestreckten Armen die Zügel des Gespanns, während die feurigen Rosse den nervösen Kopf zurückwerfen und zitternd unter dem Druck des Gebisses mit ihren weit geöffneten Nüstern die Luft einziehen. Soll diese Gruppe, der in der rechten Giebelecke die der Selene mit ihren Pferden entspricht, bedeuten, dass der Tag sich erhebt, um die Geburt der Athene zu beleuchten? Wir möchten glauben, dass die symmetrisch verwendeten Figuren des Helios und der Selene bloss dazu dienen, um für die Scene in der Mitte die Localität anzugeben: im Himmel, strahlend von Licht, funkeln die schimmernden Waffen der Göttin.

---

1) Fig. 8 A, B, C. Brunn, Denkmäler, Nr. 186. Catalogue of Sculpture, p. 103, Nr. 303 A, B, C.

2) Pausanias X, 26, 2.

3) Overbeck, Schriftquellen, 1085. Vgl. P. Girard, La peinture antique, p. 189, und Percy Gardner, A vase of Polygnotan style, Journal of Hellen. Studies IX, 1889, p. 117.

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

SOGENANNTER DIONYSOS

Ostgiebel des Parthenon _ Linke Giebelseite

(British Museum)

Wir hörten schon, dass von der Mittelgruppe nur der Torso des Hephästos übrig ist. Die Figuren des rechten Flügels (Fig. 9 und 9a) entsprechen mit einer Symmetrie, die übrigens nichts Aengstliches hat, denen des linken. Dieselben Raumbedingungen haben auch dieselbe Haltung der sitzenden oder halb liegenden Figuren zur Folge,

Fig. 12. Rückseite der „Theseus“ genannten Figur. Ostgiebel des Parthenon. (Britisches Museum.)

und wie auf dem linken Flügel verbindet eine herbeieilende Göttin die Mittelgruppe mit den entfernteren Gestalten. Soll man diese Göttin in einem wundervollen Torso wieder erkennen, der eine nach links fortstürmende Frau darstellt und in London bei den Statuen vom Ostgiebel seine Aufstellung gefunden hat [1])? Diese Ansicht hat die Autorität Visconti's für sich; der berühmte Archäologe versichert von der Statue: On l'a retrouvée abattue sur le plan inférieur du fronton [2]). Doch gegen dieses Zeugniss, das nicht das eines Augenzeugen ist, hat man in den letzten Jahren sehr ernste Gründe geltend gemacht, nämlich die Abwesenheit dieser Figur auf Carrey's Zeich-

1) Catalogue of Sculpture, p. 111, Nr. 303 J. Sie ist auf unserer Fig. 9 resp. 9a mit dem Buchstaben H bezeichnet.

2) Mémoires, p. 42.

nung und die grosse Uebereinstimmung, welche zwischen diesem Londoner Torso und einer Figur des Westgiebels auf der Zeichnung desselben Künstlers obwaltet. Man würde übrigens auch kaum begreifen, wie die Bewegung dieser Statue mit der der Iris in der linken Giebelhälfte sich ganz gedeckt haben sollte. Auch die elementarste Symmetrie erfordert hier eine umgekehrte Bewegung, und so glauben wir, dass die schon zu Carrey's Zeit verlorene Originalfigur sich nach rechts hin bewegte. Mit anderen Worten, wir sparen den Torso des britischen Museums für den Westgiebel auf.

Der Gruppe der Demeter und Kore und des sogenannten Theseus entsprechen drei Frauengestalten, die unsere Tafel III in Heliogravure wiedergiebt. Das übliche Herkommen, das sich auf Visconti, Bröndsted, Cockerell und Beulé berufen kann, bezeichnet sie als Parzen [1]). Viele andere Benennungen sind vorgeschlagen worden: die Einen erkennen in dieser Trias die Kekropstochter Pandrosos [2]) mit Thallo und Karpo, zwei attischen Horen oder Chariten; die Anderen Hestia, zusammen mit Aphrodite und Peitho [3]). Es existiren gleichwohl gute Gründe, es bei der alten Benennung bewenden zu lassen. Die lyrischen Dichter, vor Allem Pindar, schildern die Parzen *(Μοῖραι)* als bei der Geburt der Athene anwesend [4]). Wir können ausserdem das so bestimmte Zeugniss des Madrider Puteal (Fig. 7), wo die Schicksalsgottheiten eine Hauptrolle spielen, nicht so einfach ignoriren; ihre jugendliche und schmucke Bildung auf dem Puteal genügt, um den Einwand zu entkräften, der Bildhauer des Parthenon könne den fürchterlichen Göttinnen im Giebel kein so liebliches Aussehen geliehen haben. Schliesslich bleiben wir nur unserem Grundsatz treu, wenn wir aus dem Ostgiebel die attischen Localgottheiten oder die Mitglieder der Kekropsfamilie, welche im Westgiebel ihre Stelle finden sollen, ausscheiden und hier nur an die grossen Götter

---

1) Catalogue, p. 113, Nr. 303 K. L. M.

2) Michaelis, Der Parthenon, S. 165.

3) Petersen, Die Kunst des Pheidias, S. 129. Waldstein (a. a. O., S. 166) erkennt in den zwei letzteren Figuren die Personification des Meeres und der Erde, Thalassa und Gaia.

4) Pindar, Nem. VII, 1. Bergk, Fragm. poetarum lyric. graecorum, p. 733, fr. 140. [Collignon citirt an beiden Stellen offenbar falsch; aus den von mir dafür eingesetzten Stellen, die er vermuthlich im Sinn hat, geht aber das, was er oben im Text bietet, nicht hervor. Pindar a. a. O. nennt die Geburtsgöttin Genossin der Parzen (*Ἐλείθυια πάρεδρε Μοιρᾶν*); dem unbekannten Dichter, den Bergk a. a. O. citirt, sind die Parzen die Töchter der Nacht (*κοῦραι Νυκτός*). Collignon folgert daraus: Les poètes lyriques, en particulier Pindare, montrent les Parques assistant à la naissance d'Athéna!] Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 246.

oder an uranfängliche Gewalten, wie die Parzen, denken[1]). Von diesen drei Gestalten sitzt die der Mitte nächste für sich allein. Ihr Kopf ist abgebrochen; aber Carrey's Zeichnung zeigt, dass er leicht nach links gewandt war; der rechte Arm war gesenkt und nach der Brust geführt. Ihre beiden Genossinnen bilden im Gegensatz zu ihr eine eng verbundene Gruppe; die behagliche Nachlässigkeit der gelagerten Frauen bildet zu der strengen Haltung der vorangehenden Gestalt einen merklichen Gegensatz. Die eine dieser beiden Göttinnen sitzt auf einem sehr niedrigen Sessel; mit etwas vorgeneigtem Oberkörper lehnt sie sich an ihre Gefährtin. Auf Carrey's Zeichnung ist ihr rechter Arm erhoben, und nichts verwehrt uns, sie uns vorzustellen, wie sie den Faden spinnt, den die feierliche Göttin hinter ihr weiterzieht. Alle ihre Aufmerksamkeit gilt übrigens ihrer jungen Schwester. Zwanglos auf ein langgestrecktes Lager hingegossen, lehnt diese mit lässiger Grazie im Schooss der Gefährtin; man kann sich gut in ihrer rechten Hand die Schicksalsscheere denken. Ist dem so, so hat man niemals, wie Beulé richtig bemerkt, ein liebenswürdigeres und zugleich schrecklicheres Bild des Todes geschaffen[2]).

Wenige Stücke der griechischen Bildhauerkunst haben einen so berechtigten Ruhm erlangt wie die Parzengruppe. Es ist das eines der Meisterwerke, welche das Vorrecht haben, jeder Kritik, und was seltener ist, dauernder Bewunderung Stand zu halten; es ist ein feines und kräftiges Werk zugleich, wo grandioseste Kunst mit äusserster Zierlichkeit verquickt ist; es ist eine fein durchdachte Schöpfung, welche dennoch durchaus unmittelbar erscheint, so sehr athmet sie unnachahmliche Jugend. Die Parzengruppe ist aber auch in der Geschichte der griechischen Kunst ein Werk ohne Vorgänger, und darauf beruht vielleicht das Geheimniss des einzig frischen Eindrucks, den man bei ihrer Betrachtung empfängt. Man prüfe die zwei eigenartigsten Figuren, die so eng gruppirten Göttinnen, und ganz besonders die, welche mit einer Art von wollustvoller Lässigkeit im Schoosse der Genossin ruht; man überzeuge sich, wie hier Alles neu ist, die Haltung ebenso sehr wie die Behandlung des Gewandes. Der feine, wollene Chiton, der um die Hüften durch einen

1) Ich ändere in diesem Punkt die früher in meinem Phidias, S. 46 (Collection des Artistes célèbres) aufgestellte Erklärung.

2) L'acropole d'Athènes II, p. 78.

zu lockeren Gürtel nachlässig zusammengehalten wird, ist auf den rechten Arm herabgeglitten und lässt die reinen Umrisse der Schulter und des Halsansatzes frei heraustreten. Der Stoff wellt sich in tausend kleinen, dicht gedrängten Falten, die über den Körper zu rieseln scheinen, um seinen Formen sich anzuschmiegen. Die Falten des Mantels, der sich um die Beine schlingt, besitzen die gleiche Weichheit, aber geben dem Ganzen durch ihre grösseren und schlichteren Massen Halt. Man erinnere sich an die weiblichen Gestalten der vorhergehenden Epoche; niemals zuvor hatte der Meissel eines Bildhauers die Gewandung mit ähnlicher Meisterschaft behandelt; wir besitzen hier das erste Beispiel von dem, was man in der Ateliersprache „nasse Gewandung“ (draperie mouillée) nennt. Auch hier möchte man wieder an eine der Malerei entlehnte Neuerung denken, denn es lässt sich nicht verkennen, dass Polygnot in dieser Hinsicht vorangegangen ist, indem er zuerst Frauen mit durchsichtigen Gewändern darstellte[1]. Aber eine solche Umwälzung in die Plastik einzuführen, bedeutet ein kühnes Wagniss, und was man auch darüber gesagt hat, die Ehre desselben muss wohl dem Phidias zugewiesen werden.

Die letzte Gruppe ist die der Selene mit ihren Pferden, welche den Giebelwinkel füllt. Die Gestalt der Selene, nur mit halbem Körper sichtbar, scheint wie die des Helios aus der Basis aufzutauchen[2]. Sollen wir uns nach einer Auffassung, von der wir in der Vasenmalerei Beispiele finden, Selene auf dem Rücken ihres Pferdes sitzend denken[3]? Die Annahme wäre sehr verlockend, wenn nicht die Spuren eines Viergespanns, welche Bruno Sauer in diesem Theil des Giebels nachgewiesen, uns zwängen, sie fallen zu lassen[4]. Man muss annehmen, dass auch Selene die Rosse ihres

1) Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit. Plinius, Nat. Hist. 35, 58. In Bezug auf die Gewandbehandlung kann man mit der Parzengruppe die feinen, von 430—400 etwa in attischen Werkstätten hergestellten Vasengemälde vergleichen. An die Stelle der geraden Falten, welche in der alten Malerei gebräuchlich waren, sind Schrägfalten von äusserster Feinheit getreten. Man vergleiche z. B. die schöne Lekythos des Louvre, die E. Pottier in den Monuments grecs Nr. 17 und 18, 1889—1890, pl. 9 und 10 veröffentlicht hat.

2) Der erst im Jahre 1840 wiedergefundene Oberkörper wird zu Athen im Akropolismuseum aufbewahrt. Im Britischen Museum ist er durch einen Abguss ersetzt, Fig. 9, L.

3) Diese Vermuthung wird von Cecil Smith, Journal of Hellenic Studies IX, p. 9 vertreten Für den Typus der zu Pferd sitzenden Selene vergleiche man eine von Furtwängler, Collection Sabouroff I, in der Beschreibung von Tafel LXIII besprochene attische Vase. Ueber diese Frage handelt auch H. Roscher: Ueber Selene und Verwandtes, Leipzig, 1890, S. 39.

4) Athen. Mittheil. XVI, Taf. 3, S. 84.

Heliog. P. Dujardin — Druck v. Chassepot

DIE SOGENANNTEN MOIREN

Ostgiebel des Parthenon — Rechte Giebelhälfte

Wagens lenkte. Der schöne Pferdekopf des britischen Museums zeigt, dass der Göttin Gespann in viel ruhigerer Gangart als die Renner des Helios in das Meer eintauchte; die wilde Bewegung der letzteren macht hier einem friedlichen Ausdruck Platz (Fig. 13). Aber dieser Kopf bleibt nichts desto weniger eines der Prachtstücke im Ostgiebel. Mit seinem so lebhaften Verständniss für die Antike bewunderte ihn Goethe bis zur Schwärmerei: „Der Künstler," sagte er [1]),

Fig. 13. Kopf von einem Pferd der Selene. Ostgiebel des Parthenon. (Britisches Museum.)

„hat ein Urpferd geschaffen." Der Maler B. R. Haydon, der einer der Ersten war, welche die Schönheit der Elgin-Marbles verkündeten, schätzte ihn nicht minder; er verfasste eine eigene Gedenkschrift, um die Ueberlegenheit dieses Pferdes über die Bronzepferde an der Markuskirche zu Venedig darzuthun [2]). Haydon's Urtheil war durchaus zutreffend: eine unvergleichlich maass- und kraftvolle Kunst offen-

1) Goethe, Werke [(Hempel) XXXIV, S. 118.]

2) Comparaison entre la tête d'un des chevaux de Venise et la tête du cheval d'Elgin du Parthénon, 1818. Ueber den Pferdekopf vom Parthenon handelt Ruhl: Ueber die Auffassung der Natur in der Pferdebildung antiker Plastik, 1846; vergleiche die Bemerkungen von Michaelis im Journal of Hellenic Studies 1882, p. 234.

bart sich in dem griechischen Werke. Hier finden wir mit einzigartiger Kraft die Züge eines Typus ausgeprägt, nach welchem sich dann die attische Plastik während der ganzen zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts gerichtet hat, und der wohl recht eigentlich der Schule des Phidias angehört: die Mähne ist kurz und aufrecht, die Augen quellen vor, die Umrisse der Nüstern und des Maules sind kräftig angegeben, der Unterkiefer ist klein, das Knochengerüste sehr deutlich. Es ist etwas wie ein unbedingt maassgebender, der Wirklichkeit entlehnter Typus; die Pferde, welche wir nachher auf dem Panathenäenfries an uns werden vorbeiziehen sehen, sind offenbar von derselben Rasse wie die göttlichen Renner der Selene.

So im Einzelnen betrachtet bieten die Figuren des Ostgiebels die mannigfaltigsten Reize. Aber sie bilden nur Theile eines Ganzen und sind bestimmt, zu einem Gesamteffect zusammen zu wirken. Nun denn, die Anordnung dieses grossartigen Ganzen verräth ein Compositionstalent, das man noch besser würdigt, wenn man bedenkt, wie neu es in der griechischen Kunst ist. Gewiss beachtet der Meister des Giebels das Gesetz der Symmetrie, auf das die monumentale Plastik nicht verzichten kann; aber er beachtet es, ohne sich von ihm knechten zu lassen, wie das seinen Vorgängern in Aegina und Olympia widerfuhr. Die Mittelfigur, ohne die jene einen Giebel sich nicht denken konnten, so einfach wegzulassen, dazu gehörte eine grosse Kühnheit. Auch auf den Flügeln gruppiren sich die Figuren frei und mit erstaunlicher Leichtigkeit, ohne doch wie im Westgiebel zu Olympia sich zu verwirren. Aber ein meisterliches Compositionsverständniss verräth sich ganz besonders in der Abstufung der Bewegung, die am lebendigsten in der Nähe der Mittelscene ist, dann allmählich gegen die Giebelecken hin abnimmt und endlich in den liegenden Figuren der vollkommensten Ruhe Platz macht. Mit dieser Anordnung hat der Künstler einen mächtigen dramatischen Erfolg erzielt; man bekommt den Eindruck, dass dies Wunder von Athenens Geburt ebenso überraschend eintrat, als es fabelhaft ist, und dass die von flinken Botinnen verkündigte Neuigkeit die Gottheiten des Olymp plötzlich aus ihrer majestätischen Ruhe weckte.

§ 4. DER WESTGIEBEL.

Vom Westgiebel besitzen wir unglücklicher Weise nur eine sehr kleine Zahl sehr verstümmelter Statuen. Vor Morosini's Versuch, die Mittelfiguren zu entfernen, war noch die Mehrzahl der Marmorbilder an Ort und Stelle. Carrey's Zeichnung zeigt in Uebereinstimmung mit dem Anonymus Nointel's (1674) nur eine einzige Lücke rechts von der Mittelgruppe. Spon, der im Jahre 1676 Athen besuchte, sagt anlässlich dieses selben Giebels, den er irrthümlich für denjenigen ausgiebt, welcher den Eingang zum Pronaos überrage: „In der Höhe ist die Fassade . . . . mit einer Gruppe schöner Marmorbilder ausgestattet, die von unten gesehen lebensgross erscheinen [1].“ Man weiss, wie fast Alles unter den ungeschickten Händen der Arbeiter Morosini's herunterstürzte; man kann die Grösse der Verwüstung am besten nach der Zeichnung des englischen Künstlers Dalton ermessen, der im Jahre 1749 den Westgiebel mit den wenigen noch an Ort und Stelle befindlichen Figuren abbildete [2]. Lord Elgin konnte nur eine der Eckfiguren nebst einigen mehr oder weniger wichtigen Bruchstücken aufsammeln; die einzige Gruppe, welche der Zerstörung entging, befindet sich noch am Parthenon, im linken Flügel des Giebels. Die 1674 von Carrey und dem anonymen Zeichner Nointel's ausgeführten Skizzen sind also die zuverlässigsten uns zugänglichen Documente, um von der Composition des Westgiebels in seiner Gesammtheit eine Vorstellung zu gewinnen (Fig. 14 und 15). Denn die Zeichnungen des Cyriacus von Ancona, der im Jahre 1436 den Giebel noch unversehrt sehen und zeichnen konnte, zeugen von so schrankenloser Phantasie, dass man ihnen keinerlei Auskunft entnehmen kann [3].

Pausanias lehrt uns den im Westgiebel dargestellten Gegenstand kennen: es war der Wettstreit zwischen Poseidon und Athene um den Besitz von Attika. Die Legende wusste davon zu berichten, wie jede der beiden Gottheiten ihre Rechtsansprüche durch eine Machtprobe bewies. Poseidon lockte nach der attischen Ueberlieferung mit einem Stoss seines Dreizacks eine Salzwasserquelle, nach der

1) Voyage d'Italie, de Dalmatie, de Grèce et du Levant, t. II, p. 144 (1678).

2) Die Zeichnung Dalton's ist abgebildet bei Michaelis, Der Parthenon, Hilfstafel, Fig. 1.

3) Arch. Zeitung, 1882, Tafel 16.

thessalischen Version der Sage ein Ross aus dem Boden; Athene dagegen liess, indem sie den Burgfelsen mit der Spitze ihrer Lanze traf, einen Oelbaum aufspriessen, womit sie einen der Hauptreichthümer Attikas ins Dasein rief. Ist solcher Gestalt der Gegenstand des westlichen Giebelbildes nicht zweifelhaft, so lässt doch seine Wiederherstellung den Vermuthungen immer noch einen weiten Spielraum. Einige wenige erhaltene Figuren und Bruchstücke, dazu die Zeichnungen der Nointel'schen Künstler, das sind die einzigen Anhaltspunkte zur Reconstruction des Vorgangs. Die Benennung der Neben-

A B C D E F G H J K L M

Fig. 14. Linker Flügel des Westgiebels am Parthenon, nach Carrey's Zeichnung.

figuren, von denen Pausanias nicht spricht, wird für immer ein Gegenstand des Kopfzerbrechens sein. Ohne uns mit einer Prüfung der zahlreichen, in Vorschlag gebrachten Deutungen zu verweilen, wollen wir uns sofort der Mittelgruppe zuwenden, welche die beiden rivalisirenden Gottheiten sich einander gegenüber zeigte.

Von der Statue der Athene besitzen wir nur einige Bruchstücke, die in London vereinigt sind: die obere Hälfte des Kopfes mit grossen, wie zur Aufnahme von Emailkugeln hergerichteten Augenhöhlen [1]; ein Bruchstück von ihrem Oberkörper mit der Aegis, die ursprünglich mit bronzenen Schlangen gesäumt war, und den Ansatz des rechten Armes, der kräftig erhoben war, um die Lanze zu schwingen [2]. Von Poseidon ist nur der prächtige, im britischen Museum aufbewahrte Rücken übrig, an den sich ein grosses Bruststück anpassen lässt, das sich im Akropolismuseum in Athen befindet (Fig. 16). Diese Trümmer würden uns sehr wenig helfen, wenn die Carrey'sche

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 192. [Die Zugehörigkeit des Kopfes zu den Parthenonsculpturen wird stark angezweifelt. Vgl. Michaelis, Parthenon, S. 198. Friederichs-Wolters, Nr. 726.]

2) Catalogue of Sculpture, p. 124, Nr. 304 L.

Zeichnung uns nicht die Haltung der beiden Gottheiten kennen lehrte. Athene, das Gesicht der Mitte zugewendet, zeigte sich von vorn; ihr Körper war in heftiger Bewegung nach links herumgeworfen; Poseidon umgekehrt wandte sich lebhaft nach rechts. Aber welchen bestimmten Einzelmoment des Vorgangs hatte der Bildhauer gewählt? Um ihn zu ermitteln, hat man sich oft auf ein Relief berufen, das eine attische, in Kertsch gefundene Hydria ziert: die Uebereinstimmung mit dem Westgiebel hat sich allen Archäologen aufgedrängt [1]). Athene und Poseidon stehen sich gegenüber und halten

N O P Q R S T U V W

Fig. 15. Rechter Flügel vom Westgiebel des Parthenon nach der Zeichnung Carrey's.

ihre Waffen, sie die Lanze, er den Dreizack, mit der Spitze nach dem Boden gerichtet. Zwischen den beiden Gegnern erhebt sich der Oelbaum, über dem Nike fliegt, während um den Stamm des Baumes sich die Schlange der Athene ringelt. Poseidon hält im Anschluss an die eine Version der Sage das Ross, das Zeichen seiner Macht, am Zügel, und ein Delphin scheint die Salzwasserquelle anzudeuten, welche soeben entsprungen [2]). Sicherlich hat der Ur-

1) Die Vase befindet sich in der Ermitage zu St. Petersburg. Ueber sie handelt Stephani im Compte-rendu de la commission arch. de St. Pétersbourg pour 1872—1873, p. 5—142. Vgl. De Witte, Monuments grecs publiés par l'Association des Études grecques, 1875.

2) Ueber den Sinn der auf der Vase von Kertsch dargestellten Scene ist viel gestritten worden. Nach Stephani (a. a. O.) hat der Künstler den Moment gewählt, wo die zwei Gottheiten ihre Zeichen, den Oelbaum und das Ross, erschaffen; der Bequemlichkeit wegen habe er die beiden Handlungen in denselben Zeitpunkt verlegt. Petersen (Arch. Zeitung 1875, S. 115) bekämpft Stephani und betrachtet die Erscheinung der Zeichen als vollendete Thatsache. Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1876, l, S. 477) verlegt die Scene in einen sehr viel späteren Moment und denkt an Poseidon, wie er die thriasische Ebene überschwemmt. Nach Robert (Hermes, 1881) will Poseidon den Oelbaum zerstören, während ihn die Schlange der Athene vertheidigt. A. Gardner endlich (Journal of Hellenic Studies, t. III, p. 244 f.) verwirft die Meinungen seiner Vorgänger und erkennt in der Vase von Kertsch die Copie einer Marmorgruppe, die Pausanias (I, 24, 2. 3) auf der Akropolis schildert, und die denselben Gegenstand wie der Giebel, nur mit Unterschieden in der Ausführung, darstellte.

heber der Vase nicht Zug für Zug die Gruppe am Parthenon copirt, wie daraus hervorgeht, dass die anderen auf der Vase abgebildeten Figuren keinerlei Bezug auf den Westgiebel haben. Gewisse Einzelheiten, wie das Pferd Poseidon's, scheinen sehr begreifliche Zusätze, wenn man bedenkt, mit welcher Freiheit das Kunstgewerbe die Werke der grossen Bildhauerkunst sich zurechtzulegen pflegt. Mit diesen Vorbehalten glauben wir, dass die Bewegung der Figuren, der durch den Bildhauer gewählte Augenblick, mit einem Wort der allgemeine Geist

L M

Fig. 16. Torso der Athene und des Poseidon. Westgiebel des Parthenon. (Britisches Museum und Akropolismuseum zu Athen.)

der Composition durch den Bildner der Vase beibehalten wurde, und dass also die Vase von Kertsch eine ziemlich getreue Nachbildung der Mittelgruppe unseres Westgiebels darstellt. Folgendermaassen glauben wir diese Gruppe wieder herstellen zu sollen. Die Gottheiten haben die Zeichen, welche ihr Recht auf den Besitz Attikas bezeugen, bereits in die Erscheinung treten lassen. Die Salzwasserquelle ist unter dem Dreizack Poseidon's hervorgesprudelt; noch ist der Gott durch die Rückwirkung des Stosses hoch aufgerichtet; doch scheint er vor Athene zurück zu weichen. Die Göttin hat in der That in demselben Augenblick den Oelbaum aufspriessen lassen; ihr Körper ist noch in der Haltung, welche sie eingenommen hatte, um zum Stosse auszuholen; ihr gehobener rechter Arm hält noch die vom Felsgrund zurückprallende Lanze, mit der sie soeben zugestossen. So hatte der Bildhauer durch ein Compositionsverfahren, das Punkt für Punkt an die Composition des Ostgiebels erinnert,

A B C H

Fig. 17. Statuen vom linken Flügel des Westgiebels am Parthenon: Jetziger Zustand. (Britisches Museum.)

O P Q R V W

Fig. 18. Statuen vom rechten Flügel des Westgiebels am Parthenon. Jetziger Zustand. (Britisches Museum.)

keine Figur in die Mitte gestellt [1]); die Mittellinie des Giebels war vielmehr durch eine Nebensache, nämlich durch den Oelbaum, bezeichnet; einige Bruchstücke von ihm haben sich in London erhalten. Was die Schlange betrifft, so war sie nicht um den Baumstamm geringelt; in sich selbst zusammengerollt, streckte sie ihren Kopf neben Athene heraus, wie man das auf zahlreichen attischen Basreliefs sieht [2]).

Links von der Mittelgruppe ergänzt man, dank der Zeichnung Carrey's, ohne Mühe den Wagen der Athene, den zwei sich bäumende Pferde zogen; zwei Rumpfstücke, welche bei den Ausgrabungen auf der Akropolis gefunden wurden, gehören zu diesem Gespann [3]). Die Symmetrie erforderte natürlich, dass im rechten Flügel als Gegenstück der Wagen des Poseidon seinen Platz fand. Zwei Pferdeköpfe, ein Hinterbein und das Bruchstück eines dritten Rumpfes erlauben die Bespannung von Poseidon's Wagen zu reconstruiren; sie widerlegen zugleich die Annahme, nach der der Gott nur ein Ross am Zügel gehalten hätte, wie auf der Vase von Kertsch [4]). Gesellen wir zu jedem Gespann eine Gottheit, die es lenkt; stellen wir in die zweite Reihe hinter den Wagen je eine weitere Gottheit, die ihn geleitet, so bekommen wir auf jeder Seite der Mittelgruppe die symmetrische Wiederholung desselben Motivs. Hinter dem Wagen der Athene, also in der linken Giebelhälfte, zeigt Carrey's Zeichnung eine männliche Person, ohne Zweifel Hermes; der schöne, muskulöse und schlanke Torso des britischen Museums (Fig. 17, H) lässt sich unschwer damit identificiren. Eine Göttin, Nike, lenkte den Wagen; sie wandte sich nach rückwärts um und zog mit ihren Händen die Zügel an, um das Feuer der sich bäumenden Rosse zu dämpfen. Diese Figur ist, als bei Morosini's unglückseligem Versuch der ganze Giebel in die Tiefe stürzte, verloren gegangen. Doch ist die Behauptung nicht allzu gewagt, dass wir ein beachtenswerthes Bruchstück davon

---

1) Die von Bruno Sauer nachgewiesenen Standspuren erschüttern die Ansicht Hugo Blümner's, der mitten in den Giebel die Statue des Zeus, als Kampfrichters zwischen den beiden Gottheiten, einfügen will. H. Blümner, Zum westlichen Giebelfelde des Parthenon in den Gesammelten Studien zur Kunstgeschichte, Anton Springer gewidmet, Leipzig 1885.

2) Vgl. Bruno Sauer, Athen. Mittheil. XVI, S. 72.

3) Bruno Sauer, Athen. Mittheil. XVI. S. 73, Taf. 3. Die Einfügung der Bruchstücke, wie sie Bruno Sauer bietet, berichtigt in diesem Punkt die Zusammenstellung von Michaelis, Parthenonatlas, Tafel 7.

4) Für diese Annahme waren De Witte und Stephani a. a. O. eingetreten.

in dem wundervollen Frauenkopf besitzen, welcher durch Morosini's Secretär San Gallo nach Venedig gebracht und von de Laborde dem deutschen Kaufmann Weber, der in den Besitz dieses kostbaren Beutestücks gelangt war, abgekauft wurde (Fig. 19)[1]. Die Proportionen, welche die der Parthenonfiguren sind, die Marmorart und vor Allem der Stil lassen mit vollkommener Sicherheit die Herkunft dieses schönen Bruchstücks erkennen; und wenn man bedenkt, dass die Parthenonfiguren mit einer Ausnahme sämmtlich ohne Kopf sind, so kann man gar nicht genug ein Bildwerk schätzen, das uns einen weiblichen Kopf von Phidias' Stil vor Augen stellt. Im Antlitz der Nike prägt sich entzückende Anmuth aus; die Nase ist gerade, die Augen ein wenig unter die Augenbrauenbogen zurückgenommen, der Mund halb geöffnet; die Stirn, klein und niedrig, beschreibt in ihrem oberen Theil eine geschwungene Linie; das Haar, durch ein leichtes Band zusammengehalten, welches zweimal um das Haupt geschlungen ist, legt sich in tiefen, weichen Wellenlinien über die Schläfe. Wir werden diese grosse, schlichte Haarbehandlung an den weiblichen Figuren des Frieses wiederfinden[2]; sie bildet eine stilistische Eigenthümlichkeit der Schule des Phidias. Wir werden uns im weiteren Verlauf unserer Untersuchung daran zu erinnern haben, um für die Aenderungen, welche die Kunst des 4. Jahrhunderts mit dem weiblichen Typus vorgenommen hat, einen Maassstab zu gewinnen.

Der Wagen Poseidon's im rechten Flügel war von einer Gottheit geleitet, zu deren Füssen die Zeichnungen des 17. Jahrhunderts einen Delphin oder ein Meerungeheuer zeigen. Man hat Grund, in der Figur, deren Torso sich in London befindet (Fig. 18 O) Amphitrite zu erkennen. Um eine richtige Vorstellung von der Bewegung zu bekommen, wie Carrey's Zeichnung sie angiebt, muss man diesen zu sehr geneigten Torso mehr aufrichten und sich die Göttin denken, wie sie den einen Fuss auf den Erdboden setzt und die Zügel an-

---

1) De Laborde, Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, t. II, p. 228 ff. Der Kopf gehört heute der Marquise de Laborde. Ein Abguss davon ist in der Salle grecque des Louvre.

2) Man kann sie auch an den sehr verstümmelten Bruchstücken weiblicher Köpfe, die vom Parthenon stammen, wahrnehmen. Das britische Museum besitzt Abgüsse davon. Catalogue, Sculptures of the Parthenon, p. 298, Nr. 339, 2 und 3. Man muss ganz besonders das Fragment vom Kopf einer Göttin beachten, das aus dem Ostgiebel stammt und von Bruno Sauer besprochen worden ist: Zwei Fragmente vom Parthenon, Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig 1893, S. 74—78, Taf. III. Es ist demzufolge nicht möglich, einen Frauenkopf, der sich in den Kellern der Bibliothèque nationale gefunden hat, mit dem Westgiebel in Verbindung zu bringen. Wir können in diesem Punkt die Meinung von François Lenormant (Gazette arch. 1875, p. 1—5, pl. I) nicht theilen.

zieht, um den Eifer der Pferde zu mässigen. Das Londoner Bruchstück ist übrigens von grosser Schönheit: überraschend malerisch ist die Anordnung des zusammengerollten Mantels, der über die linke Schulter und in schräger Linie über den Rücken nach der rechten Schulter läuft. Was die Figur betrifft, welche Carrey hinter Amphitrite mehr in der Tiefe des Giebels angiebt, so glauben wir sie in

Fig. 19. Kopf der Nike. (Eigenthum der Marquise de Laborde.)

einer Statue zu erkennen, die man gewöhnlich dem Ostgiebel zuweist; es ist der unter dem Namen Nike bekannte Torso (Fig. 20)[1]. Wir haben bereits dargelegt (oben S. 32), dass wir sie aus Gründen der Symmetrie aus dem Ostgiebel ausscheiden müssen. Dazu kommt, dass sie genau dieselbe Haltung hat wie die Figur, die auf Carrey's Zeichnung hinter dem Wagen Poseidon's steht (Fig. 15N); dasselbe

1) Ostgiebel Fig. J auf Tafel 6 bei Michaelis. Ueber den Platz dieser Statue sind die Erörterungen von Brunn in den Berichten der bayer. Akademie II, S. 24, 1874 zu vergleichen; ferner Matz, Göttingische Gelehrte Anzeigen 1871, S. 1948, Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 154. Waldstein erklärt sich unbedingt für die Zuweisung zum Westgiebel. Vgl. auch Furtwängler, Arch. Anzeiger, Jahrbuch 1891, S. 70 und Meisterwerke, S. 228.

rasche Ausschreiten, dieselbe Richtung des vorgesetzten rechten Beines; denselben kurzen Chiton, der Knie und Unterschenkel bloss lässt. Eine Thatsache freilich, auf die man sich oft berufen hat, um die Benennung Nike zu rechtfertigen, bleibt bestehen; man sieht an den Schultern Verzapfungslöcher, die an Flügel denken lassen. Aber können dies nicht auch Löcher für Bronzedübel gewesen sein, die nur als Stützen für die Statue dienten[1])? Und angenommen auch, die Statue war geflügelt, kann man sie nicht als Iris erklären, als eine dem Hermes im linken Flügel entsprechende Nebenfigur? Ob man nun Iris darin erkennt oder einfach eine Siegesgöttin, diese Statue ist von grossartigster Ausführung und zählt zu den hervorragendsten Meisterstücken der beiden Giebel. Die griechische Kunst schuf wohl auch später noch schöne Bilder von göttlichen oder allegorischen Gestalten, die in vollem Flug oder im Schwunge eines eiligen Laufes begriffen sind; aber keine kann es mit unserer Parthenonfigur aufnehmen. Dieser starke Körper, den der Eifer der Bewegung fortreisst, schäumt ordentlich über von Leben, und unter dem zitternden, feinen Stoff, der in kleinen Falten um ihren Körper fluthet, erkennt man wie durch einen leichten Schleier die Fülle ihrer Leibesformen.

Damit hätten wir die Hauptgruppe, die der beiden Vorkämpfer in diesem Götterstreit, mit ihren schönen Wagen und ihrem Gefolge, wieder hergestellt. Bezüglich der sitzenden oder liegenden Gestalten, welche die niederen Räume auf den beiden Flügeln füllten, ist die Deutung erheblich weniger leicht. Die vorgeschlagenen Deutungen eine nach der anderen durchzusprechen, wäre eine ermüdende Aufgabe[2]); ohnehin gehen sie alle, von Abweichungen in Einzelheiten abgesehen, auf zwei sich scharf widersprechende Auffassungsweisen zurück. Entweder, und diese Ansicht haben Brunn und Waldstein vertreten, wird durch die in den beiden Flügeln aufgestellten Nebenpersonen der Schauplatz dargestellt und geradezu der Boden von Attika, mit seinen Bergen, seinen Vorgebirgen und Flüssen personificirt; oder, und das ist die Erklärung, die wir uns zu eigen machen, sie haben nicht bloss den abstracten Charakter allegorischer Personen, sondern greifen mit in die Handlung ein; mit anderen

1) Waldstein a. a. O., S. 152. [Nach Overbeck (Griechische Plastik I[4], S. 415) sind die Löcher dafür zu gross.]

2) Vgl. die von Michaelis, Der Parthenon, S. 180 f. zusammengestellte Tabelle.

Worten, es sind göttliche oder halbgöttliche Wesen, deren Platz in dem Giebel, im Gefolge von Athene und Poseidon, sich aus den religiösen Beziehungen ergiebt, welche sie an die sich bekämpfenden Gottheiten knüpfen. Aber das ist zunächst nur eine Deutung im

Fig. 20. Weibliche Gottheit vom Westgiebel des Parthenon.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Allgemeinen. Es erübrigt, sie durch eine Prüfung der erhaltenen oder auch nur durch Carrey's Zeichnungen bekannten Figuren im Einzelnen durchzuführen [1]).

1) Die Erklärungsweise, die wir uns zu eigen machen, ist von Furtwängler in einem bemerkenswerthen Kapitel seiner Meisterwerke der griech. Plastik (S. 223—243) entwickelt worden. Derselbe Gelehrte hatte eine Skizze seiner Theorie schon im Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Instituts 1891, S. 70 gegeben.

Betrachten wir zuerst den linken Flügel des Giebels, mit anderen Worten die Personen, welche auf der Seite von Athenens Streitwagen ihren Platz haben. Da ist zunächst eine Gruppe von fünf Figuren, die, von der Mitte nach der linken Ecke zu, in folgender Reihenfolge angeordnet sind: eine aufrecht stehende Frau, dann ein junger Knabe, der sich ganz erschreckt zu einer sitzenden Frau flüchtet; endlich zwei Statuen, die noch am Parthenon in situ sind (Fig. 21): ein sitzender Mann mit untergeschlagenen Beinen und einem Mantel um die Hüften stützt sich auf seine linke Hand, während eine junge, knieende Frau sich mit einer Bewegung des Schreckens an ihn herandrängt; zwischen beiden werden die Windungen einer riesigen Schlange sichtbar. Diese Beigabe lässt über die Bedeutung des sitzenden Mannes kaum mehr einen Zweifel zu; man erkennt in ihm ohne Weiteres den Kekrops, den ersten sagenhaften König von Athen; die Schlange ist das wohlbekannte Sinnbild für seinen autochthonen Charakter. Von diesem Punkt aus fällt Licht auf den Sinn der anderen Figuren. Das junge, knieende Weib neben Kekrops ist seine Tochter Pandrosos, die im Erechtheion einen eigenen Cultus besass; in ihrer Nähe sind die beiden anderen Kekropstöchter, Aglauros und Herse, welche den kleinen Erysichthon, der beim Anblick des feurigen Gespanns der Athene von Furcht ergriffen wird, zu beruhigen suchen.

Zwischen der Gruppe, welche durch die Familie des Kekrops gebildet wird, und zwischen der Eckfigur zeigt Carrey's Zeichnung eine Lücke; dieser Raum war durch eine seit langer Zeit verlorene Figur ausgefüllt gewesen[1]). Die folgende, die Eckfigur, ist so recht im Gegensatz dazu die besterhaltene des ganzen Giebels; es ist die gemeiniglich Ilissos genannte Statue, ein Name, der sich durch den Gebrauch fest eingebürgert hat und den die vorgeschlagene Benennung als Kephisos nicht hat verdrängen können (Fig. 22). Aber wer ist denn in Wahrheit diese zwanglos hingestreckte Gestalt, die sich auf die linke Hand stützt und zur Hälfte nach der Mitte des

1) Waldstein hat vorgeschlagen, hierher ein schönes Bruchstück aus der St. Markusbibliothek zu Venedig zu setzen, welches im 17. Jahrhundert durch den Gesandten der venetianischen Republik zu Constantinopel nach Venedig geschickt worden war. Es ist die untere Hälfte einer sitzenden weiblichen Figur. Waldstein, Arch. Zeitung 1880, Taf. VII, S. 71. Vgl. Essays on the art of Pheidias, p. 131, pl. V. Aber ich habe mich durch Prüfung des Originals überzeugen können, dass diese Figur nicht dieselben Maasse hat wie die Parthenonsculpturen. Sie gehört folglich keinem der beiden Giebel an.

Giebels umdreht, wie um den fernen Lärm des Streites und den Anprall der göttlichen Waffen gegen den Akropolisfelsen zu vernehmen? Keinerlei Attribut rechtfertigt die Bezeichnung als Flussgott, die ihm gewöhnlich zu Teil wird[1]); er hat sich auf einem Felsen gelagert, und die angeblichen Wellen, welche gewisse Archäologen an der Basisplinthe unterscheiden zu können glaubten, sind

Fig. 21. Kekrops und Pandrosos. Westgiebel des Parthenon, linke Giebelhälfte. (Athen, am Parthenon.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur".

nichts weiter als die welligen Falten seines leichten Mantels. Ein Argument, welches sich noch am ehesten ins Feld führen liesse, ist die Uebereinstimmung dieser Figur in Bezug auf Haltung und Stellung im Giebel mit dem Alpheios und Kladeos im Ostgiebel zu Olympia; wenn aber, wie wir aus gewichtigen Gründen glauben möchten, der Kladeos und Alpheios in Wirklichkeit nichts weiter sind als Zuschauer, worauf soll man sich dann noch berufen, um der Parthenonstatue

1) Es wäre verkehrt, wollte man behaupten, dass zur Zeit des Phidias die Kunst auf die alte Darstellungsweise, wonach Flussgötter mit einem Stierkopf abgebildet wurden, verzichtet hätte. Ein attisches Relief aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts zeigt einen Fluss (Acheloos oder Kephisos?) mit den Zügen eines bärtigen Mannes, dessen Kopf mit zwei Hörnern bewehrt ist. Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. X. [Vgl. unten den Text zu unserer Fig. 90.]

ihren Namen Ilissos oder Kephisos zu wahren? Auf die Gefahr hin, allgemein Anerkanntes umzustossen, möchten wir darin mit Furtwängler[1]) nicht einen Fluss, sondern einen attischen Heros erkennen, den Buzyges nämlich, der nach der Sage der Erste war, welcher Ochsen an einen Pflug spannte, den sagenhaften Vorfahren derjenigen Priesterfamilie, der die Fürsorge für das Palladion anvertraut war; die verlorene Figur wäre dann die Frau des Buzyges, und zusammen mit der Familie des Kekrops würde das Paar die Personifikation der ältesten Bewohner Attikas vollständig machen. Wir wollen uns bei diesen problematischen Deutungen nicht länger verweilen; ohnehin erregt der sogenannte Ilissos unsere Aufmerksamkeit unter einem anderen Gesichtspunkt. Die Statue ist nämlich gut genug erhalten, um sie mit dem Dionys des Ostgiebels vergleichen zu können; die Verschiedenheiten, die sich dabei ergeben, scheinen anzuzeigen, dass verschiedene Hände an den Parthenongiebeln gearbeitet haben. Die Modellirung ist hier weniger breit und schlicht als beim Dionysos; die Bewegung des Rumpfes ist anspruchsvoller, die Ausladung der Rippen, die tiefe Einsenkung unter dem Brustbein verrathen etwas Gesuchtes; man hat nicht in demselben Maasse wie beim angeblichen Theseus die Empfindung vollendeter Seelenruhe. Doch das sind ja freilich nur kleine Unterschiede. Die so liebevolle Modellirung hat immer noch zu viel natürliche Frische, als dass der leiseste Verdacht gesuchter Künstelei in uns wachgerufen würde.

Von den Figuren hinter dem Wagen des Poseidon in der rechten Giebelhälfte giebt es nur noch Bruchstücke: man muss also auch hierfür zu Carrey's Zeichnung seine Zuflucht nehmen. Da ist zunächst hinter Amphitrite eine Gruppe, welche der der Kekropsfamilie entspricht. Zuerst kommt eine sitzende Frau, von der man im britischen Museum den Unterkörper sehen kann; sie trägt ein Gewand mit tiefen, sorgfältig gearbeiteten Falten (Fig. 18Q)[2]); auf Carrey's Zeichnung ist sie mit zwei Kindern, von denen sie auf jedem

---

1) Meisterwerke, S. 232. Schon Walz hatte die Gründe entwickelt, welche an dem Flussgottcharakter der Eckfiguren des westlichen Parthenongiebels zweifeln lassen: Abhandlung über die Erklärung der Eckfiguren am Ostgiebel des Olympischen Zeustempels und am Westgiebel des Parthenon. Programm des Seminars Maulbronn, Tübingen 1887.

2) Catalogue: Sculptures of the Parthenon, 304, p. 9. Diese Figur wird oft als Leukothea bezeichnet.

Fig. 22. Linke Eckfigur aus dem Westgiebel des Parthenon. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Skulptur“.

Arme eines trägt, zusammen gruppirt[1]). Es folgt eine halbliegende Frau, in deren Schooss ein junger Bursche ungenirt Platz genommen hat[2]); dann eine andere sitzende Frau und endlich ein leerer Raum, in den man ohne weiteres Bedenken eine dem Kekrops in der linken Giebelhälfte entsprechende männliche Figur einsetzen wird. Diese so offenkundige Rücksicht auf das Gesetz der Symmetrie in der Gruppirung und im Charakter der gewählten Personen giebt uns eine sehr annehmbare Lösung für die noch streitige Frage nach der Bedeutung dieser Gestalten an die Hand. Der eng mit dem Cultus der Athene verknüpften Kekropsfamilie konnte der Bildhauer nur eine dem Poseidoncultus nahestehende Familie entgegenstellen. Und welche konnte das sein, wenn nicht die des Erechtheus, des sagenhaften Königs, der mit Poseidon im Erechtheion einen Altar theilte[3])? Unter diesem Gesichtspunkt finden die von Carrey gezeichneten Figuren eine sehr einfache Erklärung: es sind die Töchter des Erechtheus, und die Gruppe der Erechthiden entspricht aufs Natürlichste der der Kekropiden. Das junge Weib, welches die zwei Kinder hält, ist Oreithyia, die Mutter von Zetes und Kalaïs; neben ihr sitzt Kreusa, und der junge Bursche auf ihren Knieen ist Ion, die Frucht ihrer Liebe zu Apollo, der Stammvater der ionischen Stämme. Eine dritte Tochter machte die Dreizahl der Erechthiden vollständig (*ζεῦγος τριπάρθενον*). Schliesslich kann dann die verlorene Figur nur die des Erechtheus sein, die also der des Kekrops genau entsprach.

So blieben denn noch die zwei Eckfiguren übrig: die eine, ein nackter Mann mit kräftigen Formen, der am Boden sitzt, befindet sich in Athen, ist aber im britischen Museum durch einen Abguss vertreten (Fig. 18V). Von der anderen, einer zwanglos hingestreckten

1) Der Torso des Kindes zur Linken auf Carrey's Zeichnung ist unlängst [von Schwerzek] im brit. Museum aufgefunden worden. A. H. Smith, Journal of Hell. Studies XIII, 1892—1893, p. 88, pl. V.

2) Man hat viel über das Geschlecht dieser Figur gestritten. Michaelis hält sie für weiblich und erkennt Aphrodite darin, die im Schoosse der Thalassa sitzt. Allerdings können die sehr runden Formen auf Carrey's Zeichnung zum Zweifel verführen. Aber man muss den Umständen Rechnung tragen, unter denen die Zeichnung ausgeführt worden ist, und sie als das gelten lassen, was sie ist, nämlich als Skizze. Dieselbe Figur hat übrigens auf der Zeichnung des Nointel'schen Anonymus viel strengere und männlichere Formen (Denkmäler des arch. Instituts I, Taf. 6).

3) Pausanias I, 265. Wir folgen hier der von Furtwängler in seinen Meisterwerken, S. 235 vorgeschlagenen Deutung. Löschcke hat eine andere vorgetragen, wonach die fraglichen Figuren wären: 1. Demeter Kurotrophos mit den Kindern des Herakles und der Nymphe Melite. 2. Der junge Herakles auf dem Schooss der Melite. Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte und zur Topographie Athens, Dorpat 1884.

Frau, die sich halb umdreht, wie um mit ihrem Nachbar sich zu unterhalten, ist nur noch der untere Theil und zwar noch an seiner Stelle am Parthenon vorhanden (Fig. 18W). In den Augen der Gelehrten, welche in der Statue am entgegengesetzten Giebelende den Kephisos erkennen, stellen diese beiden Gestalten den Ilissos und die Nymphe Kallirrhoë dar. Aber wir wollen bei der Deutung Furtwängler's bleiben und sie als ein heroisches Paar deuten, nämlich als Butes, den Sohn des Pandion, dem seine Frau Zeuxippe Gesellschaft leistet. Man begreift leicht und ohne lange Kommentare die Gegenwart dieses Heroen, der gleichfalls im Erechtheion einen Altar hatte. Ausserdem ist Butes der Ahnherr jener athenischen Familie, welche das Priesteramt der Athene Polias und des Poseidon Erichthonios erblich inne hatte. Wenn diese Vermuthungen richtig sind, so erscheint die Composition des Westgiebels in einem ganz neuen Licht. Die zwei Gottheiten, welche sich um Attika streiten, sind keine unversöhnlichen Gegner. Athene triumphirt; aber Poseidon wird deshalb noch nicht von der Akropolis verdrängt, und das wussten die Athener, welche an seinem Altar dort oben opferten, sehr wohl. Im Lager *beider* Rivalen, in dem Poseidon's ebenso gut wie in dem der Athene, wussten die Athener ihre nationalen Heroen: nicht die Vorstellung einer gewaltsam zurückgeworfenen Invasion sollte das Giebelbild erwecken, sondern die Scene war in einem sehr versöhnlichen und beschwichtigenden Sinne aufgefasst.

Wir mussten die verstümmelten Trümmer der Parthenongiebel im Einzelnen prüfen oder vielmehr Stück für Stück enträthseln. Aber diese umfangreichen Compositionen bekommen ihren ganzen Werth erst, wenn man sie in ihren natürlichen Rahmen einfügt. Den Forderungen der Architektur untergeordnet, bildeten sie mit dem Gebäude ein Ganzes; nur dort in ihrem dreieckigen Rahmen entwickelten sich ihre Linien in ihrer wohlberechneten Harmonie. Wenn wir sie in Gedanken wieder herzustellen versuchen, wieviel Wesentliches entgeht uns da! Man müsste ihnen den farbigen Hintergrund wiedergeben, den einfarbigen, blauen oder rothen Grundton, von dem sie sich abhoben, die Zusätze in vergoldeter Bronze, als Stäbe, Waffen, Zügel der Pferde; man müsste vor Allem diese gefeierten Marmorgebilde von der dunklen, sie verunzierenden Patina befreien und ihnen den zarten Goldschimmer wiedergeben, der sie mit warmer Klarheit umfloss; man müsste sie zurück versetzen in die strahlende

Fassung, mit der die feinen Umrisse der attischen Berge den Parthenon umschliessen.

Bei der Untersuchung der Giebel erhebt sich noch die schwierige Frage nach dem Antheil, welcher dem Phidias an der Erfindung und Ausführung dieser umfangreichen Darstellungen gebührt. Es wäre gewiss Thorheit, überall die Hand des Meisters erkennen zu wollen. Bei aller Productivität, die man dem Phidias zutraut, kann doch keine Rede davon sein, dass er zu einer Zeit, wo er auch die Statue der Parthenos in Arbeit hatte, mehr als vierzig überlebensgrosse Figuren eigenhändig sollte ausgeführt haben. Musste nicht die thatsächliche, wenn auch nicht officielle Oberaufsicht über die Arbeiten auf der Akropolis allein schon seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen? Uebrigens haben wir an den Giebeln Stilunterschiede constatirt, welche auf verschiedene Hände hinweisen. Der Meister der Parzengruppe behandelt die Gewandung mit einer Feinheit, die dem Urheber der Demeter und Kore abgeht; der des Dionysos hat eine breite und schlichte Arbeitsweise, welche dem Bildhauer des sogenannten Ilissos mangelt. Gewisse Beurtheiler sind noch weiter gegangen. Puchstein hat jeden Anteil des Phidias an den Giebelsculpturen geleugnet[1]). Indem er sie mit den Wiederholungen der Parthenos vergleicht, beobachtet er, namentlich im Stil der Gewänder, erhebliche Verschiedenheiten und schreibt die Giebel einer Schule zu, welche schon gegen den Einfluss des Phidias sich auflehnt[2]). Aber kann man aus diesen Abweichungen ein Recht herleiten zu einem so grundstürzenden Schluss? Man kann doch zwischen Marmororiginalen und mittelmässigen Copien einer chryselephantinen Statue nicht eigentlich einen Vergleich ziehen; und zudem können wir nicht zugeben, dass die Parthenos alle Eigenheiten des phidiasischen Stils in sich vereinigte. Man ist, glauben wir, näher bei der Wahrheit, wenn man mit den landläufigen Vorstellungen Fühlung behält: sind

1) O. Puchstein, Die Parthenonsculpturen, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 79—117. Furtwängler (Meisterwerke, S. 73) verhält sich mit Recht ablehnend gegen Puchstein's Theorie.

2) Derselbe Gelehrte hat eine interessante technische Beobachtung gemacht. Nach ihm sind die Giebelfiguren mit dem Bohrer gearbeitet, während die älteren Metopen die Anwendung dieses Werkzeugs nicht bekunden. Nach Pausanias (I, 26, 6) hätte Kallimachos zuerst den Bohrer zur Bearbeitung des Marmors benutzt. Vgl. O. Puchstein, Philol. Wochenschrift 1890, S. 194, und S. Reinach, Chroniques d'Orient, p. 607. Kallimachos ist ein Künstler zweiten Ranges, ein sehr geschickter Praktiker aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Aber aus diesem Umstand lässt sich doch kaum mehr folgern, als dass die von Kallimachos erfundene Manier um die Zeit, wo die Giebel ausgeführt wurden, allgemein in Aufnahme kam.

diese auch nicht neu, so sind sie deshalb doch nicht nothwendig falsch; die Möglichkeit also vorausgesetzt, dass der athenische Meister Mitarbeiter hatte, wird die Composition doch ihm zuzuschreiben sein; und ebenso dürfte der Stil der Giebelsculpturen der Stil seiner Schule sein. Man bedenke, dass wir nicht vor einer einfachen Frage der Technik oder persönlichen Geschicklichkeit stehen; es handelt sich noch ausserdem um eine thatsächliche Weiterentwickelung von einer derartigen Tragweite, dass sie Meistern zweiten Ranges nicht zuzutrauen ist. Der auffallendste Zug in der Kunst der Giebel ist das Auftreten einer ganz neuen Auffassungsweise, welche die alten, vom Archaismus überkommenen Formeln verschmäht und den göttlichen Bildungen einen bisher unbekannten Reiz verleiht, indem es sie der Menschheit nähert, indem es ihnen, ohne sie von ihrer Vornehmheit einbüssen zu lassen, die Ungezwungenheit und natürlichen Bewegungen des alltäglichen Lebens leiht. Man vergleiche nur mit dem steifen Apollo im Westgiebel zu Olympia unseren Dionysos, der in seiner Haltung eines schönen, ausruhenden Epheben so natürlich ist; oder die junge Parze, die in ihrem köstlichen Sichgehenlassen so viel Grazie bewahrt; man vergleiche, und man wird herausfühlen, dass eine grosse Künstlerseele dazu gehörte, um der Kunst eine solche Quelle von bislang unbekannten Empfindungen zu erschliessen und diesen göttlichen Leibern den Odem eines neuen Lebens einzuhauchen. Was liegt daran, wenn nun auch ein beliebiger Gehilfe den Meissel für ihn führte? Stellen wir uns vor, Phidias habe nur den Plan zu den Giebeln entworfen, die Modelle dazu in Thon ausgeführt, den Bildhauern seiner Werkstatt ihre Aufgabe zugewiesen: wir begrüssen nichts desto weniger in den Marmorbildern des Parthenon die Gedanken des Meisters, wie sie pietätvolle, von seiner Lehre ganz durchdrungene Schüler in Stein übertrugen.

§. 5. DER CELLAFRIES.

Der Schmuck des Parthenon wurde durch einen Fries vervollständigt, welcher oben um die Langseiten der Cellamauer lief, dann bei den Anten umbog und sich ohne Absatz oberhalb der sechssäuligen, inneren Säulenstellungen des Pronaos und Opisthodom hinzog. In flachem Relief, einen Meter hoch und ungefähr 159 Meter lang, flocht er sich so ohne Unterbrechung rings um die Cella, so

ziemlich auf gleicher Höhe mit dem äusseren Metopenfries (Fig. 23)[1]). Wenige Denkmäler der griechischen Plastik sind populärer und bekannter; und doch stossen wir noch heute beim Studium dieses berühmten Frieses trotz all' der mannigfaltigen Forschungen, deren Gegenstand er war, auf sehr verwickelte Probleme. Man ist weit davon entfernt, über die Erklärung der hier dargestellten Gruppen, ja auch nur über die Grundidee der Composition einer Ansicht zu sein. Aber eine Thatsache steht doch wenigstens fest: der Gegenstand ist den feierlichen Gebräuchen der grossen Panathenäen entlehnt.

Das religiöse Fest, welches alle Jahre zu Ehren der Athena Polias gefeiert wurde, trug alle vier Jahre, im dritten Jahr einer jeden Olympiade, einen besonders feierlichen Charakter. In der letzten Dekade des Monats Hekatombäon war Athen im Festgewand und bereitete die Procession vor, in der man den neuen Peplos für das Holzbild der Athena Polias zur Akropolis trug; er war bestimmt, den alten verblassten und befleckten Peplos zu ersetzen. Die vorangehenden Tage waren ausgefüllt mit hippischen und gymnischen Wettkämpfen und durch musische Agone, welche Perikles zur Ergänzung der Kampfspiele eingeführt hatte. Nach einer durchwachten, bei Fackelschein mit Gesang und Tanz verbrachten Nacht stellte sich der Zug in der Morgenfrühe im äusseren Kerameikos auf; Festordner,

---

1) Die Friesplatten von der Ost-, Nord- und Südseite befinden sich, so weit sie die Explosion von 1687 überlebt haben, zum grössten Theil im britischen Museum. Vgl. A Catalogue of the sculptures of the Parthenon in the British Museum, London 1892. Andere Bruchstücke sind in Athen; der Louvre besitzt eine Platte, welche im Jahre 1787 durch Choiseul-Gouffier mitgebracht worden ist (vgl. Michon, Revue archéol., t. XXIV, 1894, p. 76). Fast die ganze Westseite des Frieses ist noch am Parthenon in situ. Andere Bruchstücke endlich, welche sich in Privatsammlungen, wie in der Galerie Pourtalès und in Marbury Hall, zerstreut fanden, sind durch das britische Museum erworben worden (C. T. Newton, Gazette des Beaux-Arts 1873, p. 550). Die jüngsten Ausgrabungen auf der Akropolis haben zur Entdeckung eines Friesfragmentes geführt, das man in eine byzantinische Mauer eingemauert fand (Waldstein, American Journal of Archaeology V, p. 2, pl. 1). Die Lücken sind noch erheblich, und über mehrere Punkte muss man bei Carrey's Zeichnungen sich Raths erholen. Ueber die Reihenfolge der erhaltenen Stücke handelt Michaelis in seinem Aufsatz: Die Lücken im Parthenonfries, Arch. Zeitung 1885, S. 53—70. Ueber die neuerdings gefundenen Bruchstücke vergleiche man A. H. Smith, Journal of Hellen. Studies XIII, 1892—1893, p. 95; W. Amelung, Röm. Mittheil., 1893, S. 76—78, wo ein im Museum von Palermo befindliches Fragment besprochen wird. Man findet die ältere Bibliographie in dem Werke von Michaelis, Der Parthenon, verzeichnet. Unter den neueren Bearbeitungen sind zu merken: A. Flasch, Zum Parthenonfries, Würzburg 1877; Der Artikel Parthenon in Baumeister's Denkmälern des klassischen Alterthums; Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 191 ff.; Furtwängler, Meisterwerke, S. 185—192.

Demarchen, Hieropöen, Hipparchen und Herolde hatten die Leitung. Zuerst kam, von Menschenarmen getragen, das Fahrzeug, von dessen Mast als Segel der von den Errhephoren gelb und violett gestickte Peplos herabwallte. Daran schloss sich der Festzug in der gesetzlich festgestellten Ordnung. In den ersten Reihen die officiellen Persönlichkeiten, die Priester, die Wahrsager, die Schatzmeister der Göttin, die Archonten, Strategen, Taxiarchen; dann der lichte Zug der jungen Mädchen, die Ergastinen, welche die Wolle für den heiligen Peplos

Fig. 23. Westfries des Parthenon. Gegenwärtiger Zustand. Gezeichnet von Faucher-Gudin nach einer Photographie Stillmann's.

gesponnen hatten, die Kanephoren, welche in Körben die nothwendigen Opfergeräthe trugen; hinter ihnen die Metöken in rothen Gewändern, mit ehernen Becken, in die das Blut der Opferthiere fliessen sollte [1]); dann die Festgesandtschaften der Colonien mit dem Schlachtvieh, das sie als Hekatombe darbrachten; die alten Männer von Athen, mit Oelzweigen in den Händen; endlich rückten die Kriegswagen heran, die vierspännigen Paradekarossen *(ζεύγη πομπικά)* und die enggedrängten, tiefen Reitergeschwader. Die Procession zog

1) Ueber die Theilnahme der Metöken am Panathenäenzug vergleiche man Clerc, Les Métèques athéniens, Paris 1893, p. 155 sqq.

durch das Dipylon, dann die Hauptstrasse des inneren Kerameikos entlang über die Agora und erreichte, nachdem sie die Runde um die Akropolis gemacht, den Eingang der heiligen Umfassungsmauer, wo man den Peplos herabnahm, um ihn nach dem Tempel der Athene Polias zu tragen. Eine Opferhekatombe beschloss das Fest [1]). So verlief der feierliche, tadellos geordnete Zug, der sich durch die Strassen der Feststadt in der hellen Sommersonne hinbewegte; man kann sich schwer ein Schauspiel ausdenken, so geeignet wie dies, die Augen zu entzücken, eine mächtige religiöse Stimmung zu erwecken und das Talent eines Künstlers herauszufordern.

Fig. 24. Götter und Diphrophoren. Ostfries, V. (Britisches Museum.)

Welche Mittel giebt es, um in einem fortlaufenden Fries die Bewegung einer im Marsch befindlichen Menge darzustellen? Ein Bildhauer der alten Schule hätte die Procession ganz naiv rings um den Tempel ziehen lassen in der Art jener Figurenstreifen, welche die alten griechischen Vasenmaler auf ihre Gefässe malten. Der Urheber unseres Frieses hat sich eine ebenso einfache als originelle Anordnung zu eigen gemacht, indem er dem Zug einen Abgangs- und Zielpunkt setzte. Der Anfangspunkt ist genau die Südwestecke des Tempels: hier theilt sich die Procession in zwei parallele Züge, welche je einer Langseite des Tempels folgen, um in der Mittelgruppe der Ostseite ihr Ende zu finden. Die beiden Hälften des

1) Für die Einzelheiten des Panathenäenfestes sei auf die bei Michaelis, Der Parthenon, S. 327—333 (vgl. auch S. 211 ff.) vereinigten Schriftstellen verwiesen.

so zerlegten Zuges schwenken zu gleicher Zeit um die beiden Ecken dieser Ostseite; es scheint, sagt Murray sehr richtig, als könnte man die ganze Dicke des Gebäudes, welches sich zwischen die zwei Zughälften schiebt, hinweg denken[1]). Wir wollen uns am Zielpunkt aufstellen, um die Anordnung der Composition zu prüfen.

Dem aufmerksamen Beschauer, welcher die Ostseite des Frieses in Augenschein nahm, fiel zunächst eine Gruppe von fünf Personen auf, die gerade über dem Eingang des Pronaos angebracht waren (Fig. 24 und 25). Rechts (Fig. 25) scheint ein bärtiger, mit

Fig. 25. Die Uebergabe des Peplos und eine Göttergruppe aus dem Ostfries, V. (Britisches Museum.)

langem Chiton bekleideter Mann aus den Händen eines Knaben ein Stück sorgfältig zusammengefalteten Zeuges in Empfang zu nehmen. Links wendet sich eine Frau zu zwei jungen Mädchen, welche auf dem Haupt je einen viereckigen, mit einem Kissen belegten Stuhl herbeibringen und im Begriff sind, ihre Last niederzusetzen. Dass diese Doppelscene auf Vorgänge des religiösen Rituals anspielt, dürfte kaum zu bezweifeln sein; aber welches ist ihr Sinn, und welches Band verknüpft sie mit dem übrigen Friese? Nach der Ansicht einiger Gelehrten[2]) hätten wir hier die Vorbereitungen zum Opfer zu

1) Murray, Greek sculpture, t. II, 2. Aufl., p. 25.

2) Brunn hatte in den Berichten der bayer. Akademie 1874, II, S. 41 diese Ansicht zuerst aufgestellt. Sie ist weiter entwickelt worden durch A. Flasch (Zum Parthenonfries, S. 83 ff.); ebenso

erkennen; die erste Gruppe würde dann einen fast etwas zu familiären Vorgang darstellen, die Scene nämlich, wie der Priester seinen Mantel auszieht und ihn einem jungen Gehülfen übergiebt, um bei seiner Thätigkeit als Opferpriester sich freier bewegen zu können. Bei längerem Nachdenken kann man sich nur schwer zu der Ansicht bequemen, dass Phidias vergessen haben sollte, den Hauptbestandtheil des Festes, den so feierlich zur Burg hinaufgeführten Peplos, darzustellen[1]). Und wie sollte man ihn nicht gerade in dem schweren Stück Zeug mit seinen von zahlreichen Falten durchzogenen Schichten erkennen? Ist es nicht, als ob der Bildhauer dadurch hätte andeuten wollen, dass es sich um einen mehrfach zusammengelegten Peplos von grossen Dimensionen handelt? Was den Mantel anbelangt, dessen sich der Priester soeben entledigt hat, so ist er vom Künstler keineswegs vergessen worden; es ist das lange Gewand, welches der junge Diener über seine linke Schulter geworfen hat. Man muss sich also hier an die noch immer richtige alte Erklärung halten: die Spitze der Procession ist vor dem Eingang zum Parthenon angelangt; der Priester hat soeben den kostbaren Peplos in Empfang genommen, und mit dem Beistand seines Gehülfen faltet er ihn eben zu Ende, ehe er ihn ins Heiligthum trägt. Ist dem so, dann enthält die Gruppe zur Linken gleichfalls eine Anspielung auf einen rituellen Vorgang. Die Frau, welche einem der jungen Mädchen seine Last ablegen hilft, ist die Priesterin der Athena Polias; die jungen Mädchen selbst können dann nichts Anderes sein als die Diphrophoren (oder Sesselträgerinnen) der panathenäischen Procession, deren der Fries nur zwei darstellt, während ihre Zahl in Wahrheit viel grösser war[2]). Nach einer vielfach angenommenen Ansicht sind diese Sessel für das Priesterpersonal bestimmt. Man wird daran zweifeln dürfen. Nach einer geistreichen Vermutung Furtwängler's wären diese *δίφροι*, welche in der Procession

---

hat Waldstein (Essays on the art of Pheidias, p. 240 ff.) sie sich zu eigen gemacht. Auch ich hatte früher diese Anschauungsweise acceptirt (Phidias 1886, p. 78); heute verwerfe ich sie.

1) Gestützt auf diese von ihm schon in seinem Parthenon ausgesprochene Ansicht hat Michaelis Beweisgründe vorgebracht, die durchschlagend erscheinen; vgl. seinen Aufsatz über „Peplos und Priestermantel" in der Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig, Engelmann, 1893, V, 178 bis 183. Zu übereinstimmenden Folgerungen gelangt Furtwängler in seinen Meisterwerken der griech. Plastik, S. 184.

2) Eine andere Deutung erkennt hier die Priesterin der Athena Polias in dem Augenblick, wie sie die beiden neuen Errhephoren empfängt, welche für die nächsten Panathenäen an dem Peplos arbeiten sollen.

eine Rolle gespielt haben, für die Götter selbst reservirt [1]). Die Tempelinventare erwähnen in der That Tische und Stühle, welche bei den heiligen Gastereien, die man den Göttern darbot, Verwendung fanden: unsichtbar für die Menschen sassen die Gottheiten zu diesen Banketten nieder [2]). Sollte die Priesterin nicht gleichfalls für himmlische Gäste die Sitze bereit stellen? Sind nicht alle grossen Götter zum Schauspiel des Festes eingeladen? Mir ist keine Erklärung bekannt, die mehr zu befriedigen vermöchte; denn gerade die Versammlung der Götter will uns die Fortsetzung des Frieses zeigen.

Auf jeder Seite von diesen fünf Figuren nimmt eine Gruppe von sieben Personen Platz: die rechts schauen nach der nördlichen, die links nach der südlichen Ecke der Frontseite. Ihre grössere Statur allein schon macht sie als Götter kenntlich; daran ist fest zu halten im Widerspruch zu K. Bötticher, der die Eupatridenfamilien, wie sie den Vorbereitungen zum Fest anwohnen, in diesen Gestalten erkennen wollte [3]). Da das Gesetz der Isokephalie erforderte, dass die Köpfe von allen Personen in gleicher Höhe abschnitten, so hat der Bildhauer die Götter sitzend abbilden müssen; aber er hat aus dieser ihm aufgezwungenen Haltung den glücklichsten Vortheil gezogen. Die Olympier sind nicht unter die Menschen gemischt. Als einfache Zuschauer gruppiren sie sich mitten im Raume, wo sie mit einem Blick die ganze Anordnung des Zuges überschauen können. Ihre Haltung hat im Uebrigen nichts von feierlicher Theilnahmlosigkeit. Dieselbe Empfindung, welche sich in den Giebelfiguren ausspricht, war für die so freie Gruppirung dieser schönen, göttlichen Figuren maassgebend; da der Bildhauer bei seinem feinen Gefühl für einheitliche stilistische Behandlung sie nicht mit Attributen überladen hat, so kann man sie freilich nicht immer mit Sicherheit deuten [4]). Ohne in minutiöse Erörterungen uns einzulassen, wollen wir diejenigen Be-

---

1) Furtwängler, Meisterwerke, S. 189.

2) Auf einer attischen Inschrift wird die Priesterin der Polias wegen der *κόσμησις τῆς τραπέζης* gelobt: ihre zwei Gehülfinnen waren ausgezeichnet durch die Namen *κοσμώ* und *τραπεζώ*. Nach Miss Harrison (Classical Review 1889, p. 378) und nach Waldstein (Journal of Hellenic Studies XI, 1890, p. 143—145) kämen gerade diese zwei Gehülfinnen in dem Friese vor. Mir scheint es richtiger, diesen Gestalten den Namen Diphrophoren zu lassen.

3) K. Bötticher, Der Zophorus am Parthenon, 1875.

4) Von Duhn hat eine Erklärung vorgeschlagen, wonach Phidias auf dem Ostfries diejenigen Gottheiten zusammengestellt hätte, deren Heiligthümer die Burg umgaben (Arch. Zeitung 1885, S. 99—106). Ueber früher ausgesprochene Theorien ist Beulé, l'Acropole d'Athènes, t. II, p. 145 zu vergleichen.

nennungen uns zu eigen machen, welche uns wahrscheinlich vorkommen.

Beginnt man mit der Gruppe rechts, so ist da zunächst Athene, ohne Waffen, nur mit einem Chiton bekleidet, der die reinen Umrisse ihres jugendlichen Körpers durchschimmern lässt; es folgt Hephästos, auf einen Stock gestützt; in überaus natürlicher Haltung dreht er sich nach Athene um[1]) (Fig. 25). In dem bärtigen Gott, der ihm zunächst sitzt, erkennt man ohne Weiteres Poseidon: er thront voll Majestät, erhebt die linke Hand, um sich auf den Dreizack zu stützen, dessen Darstellung der Bildhauer dem Maler überlassen hatte (Fig. 26). Der junge Gott, der sich in lässiger Haltung und etwas zerstreut umwendet, um mit Poseidon zu sprechen, ist zweifellos Dionysos[2]). Endlich kommt eine Gruppe von drei Figuren, Peitho, Aphrodite und Eros; mit Hülfe von Carrey's Zeichnung und nach einem Abguss, den Fauvel im Jahre 1787 von dem jetzt verlorenen Original genommen hat, muss man dieselben ergänzen[3]). Die einzige Figur, welche sich erhalten hat, ist die der Peitho (Fig. 26), deren in eine Haube gesammeltes Haar an einen Typus erinnert, der schon den alten griechischen Bildhauern geläufig war, wie u. A. das Relief an der Stele von Pharsalos beweist[4]). Der Abguss Fauvel's zeigt uns Eros als geflügelten Knaben, an den Schooss Aphroditens

---

1) Fig. 36 und 37 auf Taf. 14 im Atlas von Michaelis; Brunn, Denkmäler, Nr. 110. Waldstein hat ein Fragment von einem dem Louvre gehörigen Terracottatäfelchen publicirt, worauf die Athene vom Fries abgebildet ist. Essays on the art of Pheidias, pl. IX. Er hat ein Terracottatäfelchen aus dem Kopenhagener Museum, auf das schon Petersen (Arch. Zeitung 1877, S. 136) aufmerksam gemacht hatte, damit in Verbindung gebracht: es stellt die Scene mit dem sein Himation ablegenden Priester dar. Die Annahme, welche Waldstein Anfangs vertrat, wonach wir es mit Originalentwürfen für den Fries zu thun hätten, hat dieser Gelehrte später mit Recht wieder fallen lassen (vgl. seine Anmerkung F). Diese Terracottareliefs gehen auf Abgüsse zurück, welche Choiseul-Gouffier im Jahre vor der Plünderung durch Lord Elgin von dem Fries genommen hatte. Ebenso steht es mit den Gipsabgüssen, die Ravaisson in London gefunden hat: sie geben, nur in besserer Erhaltung, die im Louvre befindliche Friesplatte wieder (Ravaisson, Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr., 23 décembre 1885). Das Nähere hierüber giebt S. Reinach, Revue critique, 1885, I, p. 404—405.

2) Fig. 38 und 39 in Michaelis' Atlas. Brunn, Nr. 194. Die Platte, welche diese beiden Figuren und die folgende (Peitho) enthält, befindet sich in Athen. [Uebrigens wird die Fig. 38 statt Dionysos, wie Collignon nach Flasch will, sonst meistens Apollo genannt. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik I^4, S. 445, Anm. 41; Michaelis, Parthenon, S. 258.]

3) Dieser jetzt im Louvre befindliche Abguss wurde von Choiseul-Gouffier mitgebracht. Ueber die Gruppe der Aphrodite mit Eros hat Michaelis in den Nuove memorie dell' Inst. II, 1865, p. 183 (Taf. VIII) eingehend gehandelt.

4) Vgl. Band I, Fig. 134.

gelehnt, die ihm in mütterlichem Eifer mit dem Finger den Festzug zeigt.

Links von der Mittelgruppe mit dem Peplos haben wir zunächst ein leicht kenntliches Paar (Fig. 24): Zeus mit ebenso vornehmen Zügen, wie sie der zu Olympia besass, aber in weniger feierlicher Haltung, lehnt sich bequem an die Rücklehne eines Thrones, dessen Armlehnen von Sphinxen gestützt werden; Hera dreht sich nach ihm um; dabei lüftet sie ihren Schleier mit einer Handbewegung,

Fig. 26. Göttergruppe: Poseidon, Dionysos (?), Peitho. Ostfries VI. (Athen).

für die es alte Vorbilder gab, die aber hier mit unvergleichlicher Vornehmheit wiedergegeben worden ist. In der Nähe des göttlichen Paares steht Iris, deren Kopf im Jahre 1889 bei den Aufräumungsarbeiten auf der Burg wiedergefunden wurde [1]); dank diesem neuen Fragment begreift man die überraschende Ungezwungenheit der Geste,

---

1) Diese drei Figuren tragen die Nr. 30, 29, 28 auf Taf. 14 bei Michaelis. Die Abbildung Brunn's (Nr. 108) zeigt das neu gefundene Fragment an seine Stelle gesetzt. [Ebenso Overbeck, Gesch. der griech. Plastik I⁴, Fig. 117.] Der Kopf der Iris ist von Waldstein (American Journal of Archaeology V, pl. 2, p. 1—8) publicirt worden.

welche sie mit der linken Hand macht, um die vorquellende Masse ihres aufgelösten Haares zurück zu streichen. Noch ungezwungener ist die Haltung des jungen Gottes, der aller Wahrscheinlichkeit nach Ares zu nennen ist: er lehnt den Oberleib zurück und umspannt mit gefalteten Händen sein rechtes Knie (Fig. 36). Diese Gestalt mit der nachlässigen Haltung, welche den Beurtheilern viel Kopfzerbrechen verursacht hat, zeigt uns einfach ein für die Plastik zurecht gemachtes Motiv, das der grosse Maler Polygnot erfunden hatte. Auf dem berühmten Freskobild der Nekyia zu Delphi bewunderte man allgemein einen trauernden Hektor, der „im Sitzen," wie Pausanias sagt, „mit beiden Händen sein Knie umspannt"[1]). Das ist zweifellos das Vorbild für den Ares des Frieses; sollen wir uns über diese Entlehnung noch wundern, da wir doch schon in den Giebeln den Einfluss feststellen konnten, welchen der Stil Polygnot's auf die Parthenonsculpturen übte? Dicht neben Ares sitzt Demeter, ernst und träumerisch, mit der Fackel der eleusinischen Mysterien. Endlich kommt eine letzte Gruppe, zwei jugendliche Götter, von denen der eine, Apollo[2]), sich auf die Schulter des Hermes lehnt; der letztere hält seinen thessalischen Reisehut im Schoosse. Man glaubt zwei schöne Epheben zu sehen, die sich in brüderlicher Innigkeit und Ungezwungenheit unterhalten. Wenn man den Schwierigkeiten Rechnung trägt, welche die engen Grenzen des Frieses dem Bildhauer zogen, so muss man zugeben, dass er seinen Gedanken nicht besser ausdrücken konnte. Abgesondert von den menschlichen Persönlichkeiten, die sie umgeben, unsichtbar für die Augen der Sterblichen, beschauen die Olympier die schöne Ordnung des Festzuges, der unmittelbar vor ihnen zum Stehen kommt. Die Götterversammlung ist gleichsam der Vereinigungspunkt für die zwei Hälften der Procession, die an dieser Stelle zusammentreffen; ein Maler, der in der Perspective ein dem Bildhauer versagtes Hülfsmittel besitzt, würde denselben Gedanken dadurch ausdrücken, dass er im Hinter-

---

1) Pausanias X, 31, 5. Paul Girard hat geistvoll nachgewiesen, wie grosser Gunst dies ganz neue Motiv sich bei der Vasenmalerei erfreute (La Peinture antique, p. 174). Man vergleiche besonders die Gestalt des Odysseus auf einem die Gesandtschaft bei Achill darstellenden Vasenbilde (Arch. Zeitung 1881, Taf. 8; über die Darstellungen der Nekyia handelt C. Robert: Die Nekyia des Polygnot, 16. Hallisches Winckelmannsprogramm, Halle 1892 [und Paul Weizsäcker, Polygnot's Gemälde in der Lesche in Delphi, Stuttgart 1895.]

2) [Gemeiniglich wird diese Gestalt als Dionysos erklärt; vgl. oben S. 62, Anm. 2.]

grund seines Gemäldes die Götter im Halbkreis sich gruppiren liesse [1]).

Man ist sich heute darüber klar, dass diese so glückliche Composition nicht ausschliesslich eine Schöpfung des Phidias ist. Als bei den Ausgrabungen des französischen Instituts zu Delphi im Jahre 1894 der dem Schatzhaus der Siphnier [2]) zugeschriebene Fries zum Vorschein kam, war die Ueberraschung gross; denn man konnte nicht umhin, in diesem Werk des 6. Jahrhunderts das Vorbild zu der Göttergruppe am Parthenonfries zu erkennen. Auf dem Ostfries

Fig. 27. Friesfragment vom sogenannten Schatzhaus der Siphnier in Delphi. (Nach einer von Homolle mitgetheilten Photographie.)

hatte der Bildhauer den Kampf um die Leiche des Sarpedon und die Berathung der Götter dargestellt. Auf der einen Seite wogte der Kampf; auf der anderen, nach links hin, sah man in zwei symmetrischen Gruppen die Götter sitzen: die eine Gruppe bildeten die Gönner der Trojaner, die andere ihre Gegner [3]). Man sieht, das

1) Das wird gut veranschaulicht durch den Reconstructionsentwurf Murray's (Rev. arch. t. XXXVIII, p. 39). Beachte die Bemerkungen desselben Gelehrten in seiner Greek Sculpture, t. II, p. 29.

2) Statt „Schatzhaus der Siphnier" nennt Homolle das Gebäude jetzt „Schatzhaus von Knidos". Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr. 1895, p. 393.

3) Homolle, Bull. de corresp. hellén. XVIII, 1894, p. 192. Gaz. des Beaux Arts, 1. April 1895, S. 326.

Compositionsverfahren ist viel ursprünglicher und kunstloser als am Parthenon; der Kampf, welcher doch eigentlich die Mitte der Scene einnehmen sollte, ist aus dem Kreis der Götter hinausverlegt. Gleichwohl hat der archaische Bildhauer, um diese Götterversammlung darzustellen, Haltungen und Gruppirungen von unendlicher Anmut erfunden; sein Werk ist wie ein erster, etwas linkischer, aber keineswegs reizloser Entwurf zu dem Fries des Phidias. Zeus, der neben Hera auf einem Thronsessel mit hoher Rücklehne sitzt, Apollo, Aphrodite und Artemis, die eine besondere, in sich geschlossene Gruppe bilden, Ares, der abseits sitzt, das sind lauter Gestalten, die wir auch am Parthenon finden. Die Gruppe mit Athene und zwei anderen dem Kampf zuschauenden Göttinnen ist eine feine Composition, und die Handbewegung der einen, welche das Kinn ihrer Nachbarin streichelt, um so deren Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, zeugt von köstlicher Naivetät (Fig. 27). Schon am Fries dieses Schatzhauses glaubt man die Ungezwungenheit und Behaglichkeit zu entdecken, welche den Göttern am Parthenon einen so unwiderstehlichen Reiz verleiht. Gewiss wird das Verdienst des Phidias dadurch nicht geschmälert; aus einem ersten Entwurf ist bei ihm ein vollendetes Bild geworden. Aber nichts zeigt besser, wie die griechische Kunst selbst in den grössten Epochen weniger für die Erfindung, als für die stilistische Vervollkommnung der Motive zu sorgen hatte.

Fig. 28 A. Junge Mädchen und Herold. Ostfries, VII. (Louvre.)

Rechts und links von den versammelten Göttern rücken die beiden Parallelreihen des in zwei Colonnen aufgelösten Zuges heran. Ganz nahe bei den Olympiern hat eine Gruppe von Personen schon Halt

gemacht; man kann die Beamten der Stadt, die Archonten, die Hieropöen, die officiellen Festordner, kurz alle diejenigen erkennen, denen ihre Aemter das Recht gaben, sich in die vorderste Reihe zu drängen. In ein weitfaltiges Himation gekleidet, auf lange Stäbe gestützt, in der Haltung, welche die Vasenmaler des 5. Jahrhunderts den wohlhabenden Athenern leihen, plaudern sie mit einander und erwarten die herankommende Procession. Da sehen wir auch die Zugordner, an der Spitze einer langen Reihe junger Mädchen, die gemessenen Schrittes sich nahen. Wir wissen aus den Schriftstellern, dass die Töchter aus den vornehmsten athenischen Familien sich an den Panathenäen betheiligten. Den Einen war die Rolle von Kanephoren zugefallen: sie trugen in Körben die Opfergeräthe; die Anderen, die ebenfalls unter den Eupatridentöchtern auserlesen wurden, hatten am Peplos mitgearbeitet: es waren die Ergastinen (*ἐργαστῖναι*). Ein Decret vom Jahre 98/97 v. Chr. widmet ihnen ein Lob, weil sie die Procession durch die Schönheit und Würde ihrer Haltung verherrlicht hätten; zugleich berichtet es von der Stiftung einer silbernen Schale an die Göttin [1]). Es hält schwer, diese zwei Klassen von Mädchen auf dem Fries zu unterscheiden. Immerhin kann man auf einer im Louvre befindlichen Platte in den Jungfrauen der vordersten Reihe, denen ein Festordner mit einem Korbe entgegenkommt (Fig. 28 A) [2]),

Fig. 28 B. Ergastinen. Ostfries, VII. (Louvre.)

1) Köhler, Athen. Mittheil. VIII, S. 57. P. Foucart, Revue de corresp. hellén. XIII, 1889, p. 170.

2) Michaelis, Atlas, Taf. 14, Platte VII.

Kanephoren erkennen. Die folgenden Mädchen, durch einen Herold von den Kanephoren getrennt, sind vermuthlich Ergastinen: man erkennt sie an der Schale, die eine von ihnen hält (Fig. 28B). Doch welches auch ihr Name sei, diese Gestalten erwecken in uns eine überaus reine Vorstellung von der athenischen Jungfrau. Im langen Chiton mit geradlinigen Falten, den duftigen Festschleier um die

Fig. 29. Festabgesandte und Opferthiere. Südfries XL. (Britisches Museum.)

Schultern, marschiren sie langsamen Schrittes mit leicht geneigtem Haupt einher, besonders reizend durch ihre anmuthige Zurückhaltung, wie sie den streng im Frauengemach erzogenen Eupatridentöchtern wohlanständig war. Andere Frauen folgen ihnen: sie sind knapper in ihre Mäntel gehüllt. Vielleicht haben wir in ihnen die weniger vornehmen Metökenfrauen zu erkennen; sie tragen Weihrauchfässer, Schalen, metallene Weihkrüge, kurz alles Geräthe, das beim Opfer gebraucht wird. Der Herold, welcher am linken Ende des Ostfrieses steht und nach rückwärts schaut, scheint die, welche ihm folgen, zu beschleunigter Bewegung aufzumuntern: ein ebenso unscheinbares wie geistreiches Hülfsmittel, um mit den vordersten Reihen des Zuges den

Theil der Procession, der die Langseiten füllt, in Verbindung zu setzen.

Entsprechend der Compositionsweise, die wir für den ganzen Fries maassgebend fanden, wiederholen sich auf der Nord- und Südseite dieselben Gruppen; auf jeder Längsfront ist gleichsam eine Hälfte des getheilten Zuges dargestellt. Wir können es dabei bewenden lassen, die Reihenfolge der Gruppen, welche hier wie dort die gleiche ist, anzudeuten. Zuerst kommen Opferthiere, Kühe und Schafe, welche die Stadt darbrachte oder die athenischen Colonien sandten; denn eine diesbezügliche Verpflichtung war jeder von Athen gegründeten Colonie in aller Form auferlegt[1]). Elegant in die Falten ihres Mantels gehüllte Jünglinge geleiten die Opfer; aber hier und da brüllt oder bäumt sich ein widerspenstiges Rind: sein Führer bemüht sich, Meister zu bleiben, und das giebt ebenso

Fig. 30. Spondophoren. Nordfries, VI. (Athen.)

---

1) Man vergleiche beispielsweise die Inschrift, welche sich auf die Colonie zu Brea bezieht. C. I. A. I, Nr. 39.

viele Episoden, die geschickt ausgenutzt werden, um die Eintönigkeit des Zuges zu durchbrechen (Fig. 29). Sodann kommen die Skaphephoren vorbeigezogen: sie sind aus der Zahl der Metöken gewählt und tragen geräumige flache Schüsseln, die mit Kuchen von Honig und Mehl gefüllt sind; weiterhin die Spondophoren, langsamen Schrittes und mit entzückender Handbewegung die auf der Schulter balancirte

Fig. 31. Thallophoren. Nordfries, X. (Athen.)

Hydria haltend (Fig. 30). Die Fortsetzung des Zuges umfasst die Musiker, die Flöten- und Citherspieler; hinter ihnen nahen mit Olivenzweigen die Thallophoren, die sich aus den schönsten Greisen der athenischen Phylen recrutirten (Fig. 31)[1]). Endlich beginnt der Zug der Wagen und Reiter. Auf der Südfront stehen Wagenlenker mit langem Chiton[2]) oder gewappnete Hopliten, welche sich am

---

1) In diesem Theil des Frieses sind die erheblichsten Lücken; man muss sie nach Carrey's Zeichnungen ergänzen. Vgl. Michaelis, Atlas, Taf. 11, wo der Süd-, Taf. 12, wo der Nordfries abgebildet ist.

2) Unmöglich kann man mit Beulé (L'Acropole d'Athènes II, p. 157) Siegesgöttinnen in diesen Kutschern erkennen.

Wettkampf der Kriegswagen (*ἅρματα πολεμιστήρια*) betheiligen, im Wagenkorb; jedes Gespann wird von einem Festordner geleitet. Auf der Nordseite scheinen einige Personen, die Helm und Schild tragen, von den Wagen abzuspringen oder wieder aufzusteigen: ihr einer Fuss berührt den Boden, der andere ist auf den

Fig. 32. Wagen mit Apobaten. Nordfries, XVII. (Athen.)

Boden des Wagenkorbes gesetzt: für alle Betrachter des Frieses enthielt diese Bewegung eine nicht zu missdeutende Anspielung auf den Wettkampf der Apobaten, jenen wesentlichen Bestandtheil der an den grossen Panathenäen veranstalteten Wettspiele (Fig. 32). Hinter den Wagen ziehen die Reiter in dichten Geschwadern einher (Fig. 33, 35). Die in den ersten Reihen sind ziemlich genau in Zügen zu je sechs ausgerichtet; die übrigen schwärmen in etwas flotterem Tempo aus, lassen ihre Thiere piaffiren oder drehen sich zwanglos nach den folgenden Reihen um; die Festordner, die zwischen ihnen zu Fuss gehen, bemühen sich, die Ordnung herzustellen und diese blendende Reiterschaar wieder in eine geregelte Gangart zu bringen. Aber diese Zwischenscenen sollen nur die Eintönigkeit des langen

Reiterzuges unterbrechen; das Ganze hat nichts desto weniger den gleichmässigen Rhythmus eines kurzen, hüpfenden Paraderitts, den die stürmische Reiterschaar im Anschluss an den Festzug ausführt. Auf dem Fries der Westseite ist die Bewegung eine langsamere. „Hier wohnen wir,“ wie Beulé richtig sagt, „den Vorbereitungen und der Toilette der Mitwirkenden bei. Einige junge Athener, die schon aufgestiegen sind, versuchen ihre Pferde und wollen sich soeben der Hauptmasse des Zuges auf der Nordseite anschliessen. Andere lassen sich gerade ihre Renner vorführen, bändigen ihr Ungestüm, zäumen sie auf, liebkosen sie. Wieder andere legen sich erst noch den Festschmuck an und plaudern dabei mit ihren Genossen (Fig. 34). Es giebt da Einzelheiten von einer Natürlichkeit und Zwanglosigkeit, wie nur eine Kunst, die ihrer Sache sicher ist, sie vortragen kann. So zieht sich ein junger Athener seinen Chiton auf dieselbe Weise an, wie wir unsere Hemden überstreifen; und weiterhin reibt sich ein Pferd, dem sein Lenker die Zügel lässt, mit dem Maul an den Beinen, wo es die Fliegen stechen[1]).“ Noch sei bemerkt, dass man hier, wie auf dem Fries der Ostseite, beobachten kann, dass Motive, welche die grosse, decorative Malerei geschaffen, in geistvoller Weise übernommen wurden. Die beiden Epheben, welche ihr Schuhwerk festbinden, indem sie den einen Fuss dabei auf ein Felsstück setzen, erinnern an eine von Polygnot an die Wände der delphischen Lesche gemalte Figur: der Maler hatte seinem Antilochos diese Haltung gegeben, die Pausanias als etwas Beachtenswerthes ausdrücklich anführt[2]). Zweifellos hat der Bildner des Frieses von dort dies neue Motiv bezogen, das die Plastik in der Folgezeit mit Vorliebe verwerthen sollte.

Wenn durch häufige Beschreibung und durch zahllose Wiederholungen in Gips und im Wege der Zeichnung ein Werk an Reiz verlieren kann, so müsste das mit der Reiterparade am Parthenon der Fall sein. Glücklicher Weise ist davon nichts zu verspüren. Angesichts der Originalplatten empfindet man, dass der Fehler nur an den Worten liegt, die ausser Stande sind, den unaussprechlichen Reiz dieser vornehmen Gestalten auszudrücken; gar so stolz sitzen die jungen Bursche auf ihren Thieren, die sie mit der sicheren Anmuth

---

1) Beulé, L'Acropole d'Athènes, t. II, p. 160 und 161.

2) Pausanias X, 30, 3.

Fig. 33. Reiter vom Nordfries, XXXII—XXXIII. (Britisches Museum.)

des vollendeten Reiters, wie ihn Xenophon an einer berühmten Stelle[1]) beschreibt, zu leiten verstehen. Ganz wie es dieser Schriftsteller von seinem Ideal eines athenischen Reiters verlangt, halten sie den Oberkörper aufrecht oder geneigt je nach dem Rhythmus der Bewegung; Oberschenkel und Kniee sind an die nackten Flanken des Pferdes gepresst, das Bein ist in der Schwebe, die Fussspitze leicht gesenkt (Fig. 33). In dem Buche *περὶ ἱππικῆς* findet man auch

Fig. 34. Vorbereitungen zum Reiterzug. Nordfries, XLII. (Britisches Museum.)

die genaueste Beschreibung der hier dargestellten Gattung von Paradepferden, mit gedrungenen, untersetzten Formen, breitem Hals, ausladender Brust, magerem und sehnigem Kopf mit weit geöffneten Nüstern. Haben wir nicht hier die zugleich hüpfende und doch im Zaume gehaltene Gangart des Pferdes, „welches steigt *(μετεωρίζων ἑαυτόν)* und dabei den Kopf stolz zurückwirft", welches mit seinen Vorderfüssen in die Luft stampft und „aus eigenem Antrieb die schönsten Stellungen einzunehmen scheint," gerade als ob es den Ehrgeiz seines

1) Xenophon, Hipp. VII.

Fig. 35. Reiter vom Nordfries, XXXVI und XXXIX. (Britisches Museum.)

Reiters theilte [1])? Aber wenn man auch rückhaltlos die Correctheit der Bewegungen und das so einheitliche und zugleich so mannigfache Leben bewundert, das diese unsterbliche Cavalcade beseelt, so lässt sich doch die hervorragende Rolle, die sie am Friese spielt, nicht ohne Weiteres erklären. Ausgeschlossen ist unserer Ansicht nach, dass diese Reiter in derselben Weise wie die Apobaten an den Wettspielen Theil nehmen sollten [2]); wir haben es wohl vielmehr mit einem Paradegeschwader zu thun; wenigstens versteht man so besser, wie die Reiter in die Darstellung kamen [3]). Oder sollen wir hier an die militärische Reiterei denken, welche, so scheint es, durch Perikles reorganisirt und zur Zeit des peloponnesischen Krieges auf die Zahl von tausend Reitern gebracht wurde? Wir möchten eine viel allgemeinere Erklärung befürworten und in diesen vornehmen Reitern die ganze aristokratische Jugend Athens wiedererkennen, alle jene Jünglinge aus gutem Hause, die aus Standesbewusstsein, wenn auch dilettantenhaft, für die Reitkunst eine Passion bekundeten, dieselben Jünglinge, die uns die Vasenmaler so oft zeigen, wie sie auf ihren Luxuspferden paradiren oder in der Reitbahn in alle Regeln der hippischen Kunst eingeweiht werden [4]). Nichts scheint übrigens dem Künstler ferner zu liegen, als ein Cavalleriecorps unter dem Commando des Hipparchen hier defiliren zu lassen. Zwar sehen wir hie und da Einzelheiten der Ausrüstung und Bekleidung, die der athenischen Reiteruniform entlehnt sind. Der eine trägt einen Helm mit Federbusch und einen Kürass mit ledernen Klappen *(πτέρυγες)*; andere sind bedeckt mit dem thessalischen Hut oder mit einer Haube aus Fuchspelz *(ἀλωπηκίς)*: verschiedene tragen an den Beinen *ἐμβάδες,* hohe Schuhe mit flatternden Stulpen. Aber das sind offenbar nur malerische Zugaben, die der Künstler mit grosser Freiheit

---

1) Xenophon a. a. O. XI. Man wird immer wieder mit lebhafter Freude die geistreiche Studie von Cherbuliez (A propos d'un cheval, Paris 1860) lesen. Beachtenswerth ist auch der Vergleich, welchen E. Pottier in den Monuments grecs 1882—1884, p. 19 ff. zwischen dem Text bei Xenophon und dem Typus des attischen Pferdes gezogen hat.

2) Die Reiterwettrennen scheinen bei den Panathenäen eine sehr bescheidene Rolle gespielt zu haben; die ältesten Inschriften, welche sie erwähnen, datiren erst aus dem vierten Jahrhundert. Man vergleiche hierzu Albert Martin, Les Cavaliers Athéniens, Paris, Thorin, 1886, p. 228 ssq., sowie desselben Verfassers Artikel über Equites im Dict. des Antiquités gr. et romaines.

3) Vgl. Xenophon, Hipparch. III, 2; Hipp. XI, 1. Demosthenes, Phil. I, 26 und die anderen bei Michaelis (Der Parthenon, S. 331) angeführten Schriftstellen.

4) So auf einer Münchener Schale, die P. J. Meier in der Arch. Zeitung, 1885 auf Taf. XI abgebildet hat. Vgl. auch meinen Artikel in den Monuments grecs 1885—1888, sowie P. Girard, L'Education athénienne, p. 212.

verwendet. Auf der anderen Seite bemerkt man völlig nackte oder nur mit einer im Winde fliegenden Chlamys bekleidete Reiter, deren schlanke und kräftige Körper solchergestalt zu freier Entfaltung kommen. Man prüfe übrigens diese fast durchweg jugendlichen Gesichter, die meist etwas sehr Vornehmes haben; man beachte die graziöse Zurückhaltung, das würdevolle Auftreten, das einigen dieser Figuren einen so eigenartigen Reiz verleiht, und man wird über die Idee, welche den Künstler leitete, nicht länger im Zweifel sein können: der Reiterzug am Parthenon ist eine Verherrlichung der athenischen Jugend; hier konnte das perikleische Athen mit Stolz seine schönsten und stattlichsten Söhne erblicken.

Der Cellafries ist ein Kunstwerk und nicht ein historisehes Gemälde. Es wäre verkehrt, wenn man alle aus den Schriftstellern bekannten Einzelheiten hier wiederfinden wollte. Weder der Peplos noch das für ihn bestimmte heilige Schiff kommen in der Marmorprocession vor; ebenso wenig ist den Hopliten, welche einen Theil des Zuges ausmachten, im Bild ein Raum gegönnt[1]. Andererseits weiss man, dass weder Wagen noch Reiter in die Akropolis einzogen, und ausserdem genügt die Gegenwart der Göttergruppe, um uns zu belehren, dass der Künstler sich nicht dazu hergab, die Wirklichkeit buchstäblich, sclavisch getreu naehzubilden. Der Fries erscheint uns im Gegentheil wie der Traum einer Künstlerseele, hervorgerufen durch eines der schönsten Sehauspiele, das Eindruck auf sie machen konnte. Diese heilige Procession, deren harmonische Ordnung sich langsam entfaltet, dieser Reiterzug, der in dichten und stürmischen Geschwadern vorrückt, sie scheinen in einer idealen Atmosphäre, im Glanz eines göttlichen Himmels sich zu bewegen.

Keine Autorstelle belehrt uns über die Künstler, welche sieh an der Ausführung dieser langen Reliefreihe betheiligt haben. Dass sie die gemeinsame Arbeit vieler Meister ist, steht ausser Frage. Einige Partien verrathen eine ängstliche, fast etwas magere Ausführung, welche zu dem grossen, flotten Stil der meisten Stücke im Widerspruch steht. Aber das sind Alles nur Ungleiehheiten in der Ausführung, die der gesehlossenen Einheit des Ganzen, dem man eine einheitliche Grundidee und einen einheitliehen Stil nicht ab-

---

1) Thukydides VI, 56.

zusprechen vermag, keinerlei Abbruch thun: die Idee gehört offenbar dem Phidias, der Stil seinen unmittelbaren Schülern an. Man kann sogar noch weiter gehen und die Annahme gelten lassen, dass Phidias die Cartons für den Fries gezeichnet und die Modellstücke modellirt habe, welche den Bildhauern seines Ateliers etwas wie eine allgemeine Vorschrift geben sollten. Wir können folglich an dem Fries mit aller Sicherheit den Stil, die Technik beobachten, wie sie die Schule des Phidias bei Reliefbildern anwandte.

Zunächst ist zu merken, dass diese Art von wenig vorspringendem Relief, das sichtlich aus der Malerei sich entwickelte, keine Neuigkeit ist. Seit dem 6. Jahrhundert haben es die Attiker den Ioniern entlehnt und für den Schmuck ihrer Grabstelen sich zu Nutze gemacht. Es lag um so näher, es am Cellafries anzuwenden, als dieser in vieler Beziehung sich wie eine Wandmalerei behandeln liess; wir haben genug Entlehnungen von den grossen Fresken des Polygnot und Mikon angeführt, um diese Behauptung wagen zu dürfen. Aber mit diesem wenig erhabenen Relief, das in Platten von gleichmässiger Stärke einzumeisseln war [1]), haben die Mitarbeiter des Phidias eine ganz neue Wirkung zu erzielen gewusst. Man prüfe einmal den Reiterzug, d. h. den Theil des Frieses, wo die Figuren, zahlreich und zusammengedrängt, wie sie sind, gleichsam über einander hergehen, und wo in Folge dessen der Eindruck der Tiefe erzielt werden musste: während einige Umrisse auf dem Grund des Reliefs sich verlieren, heben sich andere scharf davon ab und werfen einen sehr deutlichen Schatten. Die Wirkungen, die das Wechselspiel von Licht und Schatten erzielt, sind mit grosser Kunst aufs Geistvollste vertheilt: bald haben wir sehr leichte, nur auf der Oberfläche des Marmors hinziehende Umrisse, bald sind sie sehr kräftig und heben einen vorspringenden Kopf, ein Bein, einen Pferdeleib mit grosser Bestimmtheit heraus. So entworfen und in kerniger und doch zugleich zarter Ausführung, welche allen Feinheiten der Form liebevoll nachgeht, herausgearbeitet, bekommt das Relief in ungeahntem Maasse Leben und Schönheit. Kann es uns da Wunder nehmen, wenn die handwerksmässig betriebene Plastik diesen neuen Stil leidenschaftlich aufgreift, seine Grundgedanken weiter entwickelt und dem berühmten

1) Die Ausladung beträgt im Allgemeinen zwischen 0,045 und 0,05 m.; sie erreicht die Höhe von 0,055 m nur an den Stellen, wo der Grund etwas tiefer abgearbeitet ist.

Fries, der lange Zeit für die griechische Kunst eine Art von unerschöpflicher Fundgrube bleiben sollte, seine Modelle entnimmt?

In der ununterbrochenen Weiterentwickelung, welche eine so originelle und so strebsame Kunst wie die der Griechen, beherrschen muss, giebt es einen Moment einzig in seiner Art, wo sie nach langsam vorbereiteter Entfaltung so zu sagen in ihrer ganzen Schönheit aufbricht. Mit der schweren Erbschaft der Vergangenheit braucht sie sich nicht zu schleppen; denn die Vergangenheit ist für sie nur die Zeit ihres Wachsthums, und in ihrer Jugendkraft darf sie es wagen, sich von derselben loszusagen. Diesen einzigartigen Moment in der griechischen Kunst stellt für uns der Parthenon dar. Mit einer Freiheit, einer Frische der Begeisterung, welche ihre Nachfolger nicht im gleicher Stärke kennen sollten, haben die Bildhauer des Parthenon das Schönheitsideal, wie es die griechische Rasse sich träumte, verwirklicht. Gewiss sollte die Kunst es auch späterhin verstehen sich zu verjüngen, neue Bahnen zu brechen und ihre Fruchtbarkeit darzuthun. Aber sie sollte den Adel der Göttergestalten, wie die Meister der Giebelsculpturen sie schufen, nie überbieten, und die köstlichen Friesfiguren sollten das vollendetste Bildniss bleiben, das Griechenland von sich selbst uns hinterliess.

Fig. 36. Göttergruppe. Hermes, Apollo (?), Demeter, Ares. Ostfries, IV. (Britisches Museum.)

ZWEITES KAPITEL.

DIE MONUMENTALE PLASTIK ZU ATHEN.

2. DAS „THESEION“. DAS ERECHTHEION. DER TEMPEL DER ATHENA NIKE.

§ 1. DIE SCULPTUREN DES „THESEION“.

In der Zeit nach Vollendung des Parthenon bis zum Ende des 5. Jahrhunderts scheint kein Einfluss mächtig genug, um den des Phidias zu verdrängen. Gleichwohl würde man sich eine ungenaue Vorstellung von dieser Periode bilden, wenn man die Entwickelung verkennen wollte, welche die Plastik bereits über den einzigartigen Grad der Vollendung, auf den das Genie des grossen Künstlers sie emporgehoben hatte, hinausführte. Die Schule des Phidias verleugnet ja gewiss ihre Tradition nicht; aber die Kunst untersteht dem gebieterischen Gesetz der Bewegung, und man kann es voraus ahnen, dass die Schüler unter der Erbschaft des Meisters eine Auswahl treffen. Um die Tragweite dieser Entwickelung zu ermessen, müssen wir uns an die sichersten Zeugnisse dafür, an die Werke der monumentalen Plastik, halten, die uns von den letzten Jahren der perikleischen Staatsverwaltung bis zum Ende des peloponnesischen Krieges geleiten.

Ausserhalb der Akropolis giebt es zu Athen kaum ein bekannteres Denkmal als jenen Tempel, der gemeiniglich als Tempel des Theseus oder „Theseion“ bezeichnet wird [1]). Aus pentelischem Marmor im reinsten dorischen Stil erbaut, umgeben von einer Säulenhalle mit sechs Säulen auf jeder Front, erhebt sich dieser Tempel am Nord-

---

1) Die Literatur findet man in Baumeister's Denkmälern in dem Artikel „Theseion“ auf S. 1774.

ende einer Esplanade, welche sich südwärts bis zu den Felsenhängen des Areopag hinzieht. Trotz der Beschädigungen, die ihm widerfuhren, als er in eine christliche Kirche unter dem Namen des Hagios Georgios umgewandelt wurde, bietet uns doch kein Tempel ein vollständigeres Beispiel für den dorischen Stil im fünften Jahrhundert. Die Benennung dieses Denkmals bleibt nichts desto weniger eines der schwierigsten Probleme für den Archäologen. Nur eines steht fest: der Tempel hat kein Recht auf die Bezeichnung als Theseion, die zum ersten Mal [1]) gegen Ende des 15. Jahrhunderts auftauchte und auf Treu und Glauben hingenommen wurde, bis Ross den Nachweis lieferte, auf wie schwache Argumente sie sich gründet [2]). Das Theseion war durch Kimon erbaut worden, als er im Jahre 469 von dem Feldzug gegen die Insel Skyros heimkehrte und als Sieger die Gebeine des Theseus von dort nach Athen verbrachte [3]). Es war das weniger ein Tempel als eine Kapelle (*σηκός*), umgeben von einer heiligen Einfriedigung (*τέμενος*), welche sich des Asylrechts erfreute, und wo man sich für die Ausloosung gewisser Beamten zusammenfand [4]). Die Wände waren mit berühmten Gemälden geschmückt: zwei grosse Maler, Mikon und Polygnot, hatten hier den Kampf der Athener und Amazonen, eine Kentauromachie und den Theseus dargestellt, wie er den Ring des Minos aus der Tiefe des Meeres heraufbringt. Was die Lage des Theseion betrifft, so muss man es im nördlichen Stadttheil suchen, nicht weit von dem Gymnasium, welches Ptolemäus erbaute [5]). Aber wenn die Schriftquellen und die Topographie es uns verwehren, das Theseion Kimon's mit dem uns beschäftigenden Tempel zu identificiren, welcher Name ist denn dem letzteren schicklicher Weise beizulegen? Wir können hier die zahlreichen darüber aufgestellten Vermuthungen nicht erörtern: Tempel des Ares, der Aphrodite, Herakleion in Melite,

---

1) Vgl. den Text des Anonymus von Paris bei C. Wachsmuth (Die Stadt Athen im Alterthum I, S. 742). Bemerkenswerth ist, dass Cyriacus von Ancona den Tempel Marstempel nennt: Inscr. seu epigrammata graeca et latina, Rom 1744, p. XIII, Nr. 96.

2) Ross, *τὸ Θησεῖον καὶ ὁ ναὸς τοῦ Ἄρεως*, 1838. Zweite deutsche Ausgabe: Das Theseion und der Tempel des Ares in Athen, Halle 1852.

3) Pausanias I, 17, 6.

4) Aristoteles *Ἀθηναίων πολιτεία*, S. 153, Edition Kenyon. Bekannt ist die Stelle bei Thukydides (VI, 61), wo von Milizen die Rede ist, welche die Nacht unter Waffen im Theseion verbringen.

5) Milchhöfer hat die Frage zusammenfassend in Baumeister's Denkmälern im Artikel Athen, S. 170 behandelt.

Hephaisteion, alle diese Benennungen haben überzeugte Verfechter gefunden[1]). In Wahrheit wird sich das Problem nur durch Ausgrabungen lösen lassen. Bedenken wir, dass der Hügel, wo der Tempel sich erhebt, zu dem in der Nähe der Agora gelegenen Gau Melite gehört, so ist es gestattet, an jenes Herakleion zu denken, das an Stelle eines alten, mit einer Heraklesstatue von Agelaidas geschmückten Tempels erbaut worden war[2]). Nach dem gegenwärtigen Stand unserer Kenntnisse besitzt diese Annahme noch die grösste Wahrscheinlichkeit.

Ist so der Name des Tempels strittig, so ist es die Zeit seiner Erbauung nicht minder. Ohne auf minutiöse Vergleiche zwischen dem Parthenon und dem Tempel, für den wir der Bequemlichkeit halber den durch altes Herkommen empfohlenen Namen „Theseion" beibehalten wollen, weiter einzugehen, darf man wohl behaupten, dass die beiden Denkmäler bis auf einige Jahre gleichzeitig sind[3]). Die Verhältnisse, die Curvaturen erinnern an die des Parthenon; die Form der Säulen ist dieselbe, nur ein wenig schlanker. Es scheint, dass der Tempel noch der Verwaltungsperiode des Perikles angehört, und dass er möglicher Weise nur einige wenige Jahre nach dem Parthenon vollendet worden ist. Die Prüfung seiner Sculpturen widerlegt diese unsere Annahme nicht, im Gegentheil, sie bestärkt uns nur darin.

Von den Giebelfiguren ist nichts übrig. Aber die 0,83 m hohen und 0,78 m breiten Metopen aus parischem Marmor sind noch an Ort und Stelle, wenn auch mehr oder weniger verstümmelt[4]). Nur

---

1) Als Arestempel nimmt ihn Ross a. a. O., S. 52 ff. in Anspruch; für die Bezeichnung als Tempel der Aphrodite tritt Lange, Haus und Halle, S. 67 ein. Curt Wachsmuth (Die Stadt Athen im Alterthum I, S. 357—366) und Curtius (Stadtgeschichte von Athen, S. 122) erklären ihn für das Herakleion in Melite. Auch Gurlitt neigt zu dieser Ansicht (Das Alter der Bildwerke und die Bauzeit des sogenannten Theseion in Athen, Wien 1875, S. 95). Die Deutung als Hephaisteion, die zuerst von Pervanoglu (Philologus XXVII, S. 660) vorgeschlagen wurde, hat zuletzt, gestützt auf Angaben Dörpfeld's, Miss Jane E. Harrison (Mythology and Monuments of ancient Athens, London 1890, p. 114—119) vertreten. Die Ansieht, welche dem Tempel seine traditionelle Bezeichnung als Theseion wahren will, hat A. Schultz (De Theseo, Breslau, 1874) verfochten.

2) Schol. zu Aristoph. Fröschen v. 501.

3) Gurlitt setzt die Erbauung kurze Zeit nach der des Parthenon, zwischen den Jahren 450 und 440, an (Das Alter des sogenannten Theseion, S. 78). Aber das Jahr 454, das er für den Parthenon annimmt, ist zu früh. Nach Dörpfeld (Athen. Mittheil. 1884, S. 336) ist das Theseion ein klein wenig jünger als der Parthenon und gleichzeitig mit dem Tempel von Sunion. Furtwängler (Meisterwerke, S. 72, Anm. 1) behauptet, das Theseion sei älter als der Parthenon.

4) Sie sind abgebildet in den Monumenti inediti dell' Inst. X, Taf. 43, 44, 58 und 59. Vgl. L. Julius, Annali 1877, S. 93; 1878, S. 193. Stuart hat ungenaue Zeichnungen davon in seinen

18 Metopen hatten eine Verzierung in Hochrelief erhalten, die 50 anderen waren im Zustand einfacher Marmorplatten geblieben. Eigenthümlicher Weise hatte der Architekt alle sculptirten Metopen auf der Ostseite angebracht, zehn über der östlichen Fassade und je vier an jeder Seitenfront zunächst der östlichen Ecke. Wir wollen uns bei denen der Ostfassade nicht verweilen; ihre Reliefs sind abgesplittert und verstümmelt und haben kaum einige Umrisse auf dem Grund hinterlassen. Immerhin erkennt man, von Süden nach Norden, eine Reihe von Scenen, die den Thaten des Herakles entlehnt sind: den nemeischen Löwen, die lernäische Hydra, die kerynitische Hindin, den erymanthischen Eber, die Pferde des Diomedes, den Kerberos, den Kampf mit der Amazonenkönigin, den Streit mit Geryoneus (auf zwei Metopen vertheilt), endlich Herakles mit einer der Hesperiden. Es wäre von Interesse, zu untersuchen, wie der attische Bildhauer diese schon an den Metopen von Olympia abgebildeten Gegenstände seinerseits behandelt hat; leider ist es bei dem Zustand der Metopen unmöglich, einen derartigen Vergleich anzustellen.

Dagegen bieten uns die acht Metopen der Nord- und Südseite ausgezeichnetes Material für eine Würdigung. Die Gegenstände sind hier der Theseuslegende entlehnt, jenem Cyklus von Thaten und Abenteuern, welcher aus Theseus eine Art von attischem Herakles macht. Eine schon alte Kunsttradition hatte diese Gegenstände in ihren Hauptzügen festgelegt. Die Vasenmaler aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts, Euphronios, Duris und ihre Zeitgenossen, hatten aus dieser Quelle geschöpft, und man kennt die schöne Euphroniosschale, wo eine Reihe von Episoden den Cyklus des attischen Helden wie im Auszug zur Darstellung bringt [1]). Aber wir wissen durch die Entdeckungen von Delphi, dass auch die attische Plastik sich schon früher an dem nämlichen Vorwurf versucht hatte. Die Metopen am delphischen Schatzhaus der Athener, die zwischen 480 und 470 gearbeitet wurden, tragen eine Reihe von Darstellungen, welche eine „Theseïs" ergeben; sie sind gerade wie am

Antiquities of Athens III, pl. 6, 13 publicirt. Einige Metopen der Nord- und Südseite sind in Brunn's Denkmälern, Nr. 152—153 abgebildet.

1) De Witte, Monuments grecs 1872, pl. 1 und 2. Vgl. Klein, Euphronios, S. 182 und für die Aehnlichkeit zwischen den Metopen und den Vasenbildern: Walther Müller, Die Theseusmetopen vom Theseion zu Athen in ihrem Verhältniss zur Vasenmalerei, Göttingen 1888.

Theseion mit einer „Herakleïs" zusammengestellt[1]). Man erkennt dort mehrere der Episoden, welche auch die Bildhauer des Theseion behandeln; diese waren sicher nicht ohne Kunde vom Werk ihrer Vorgänger.

Beginnen wir an der Südostecke, so ist die Reihenfolge der Gegenstände auf der Südseite die folgende: 1. Der Kampf mit

Fig. 37. Theseus im Kampf mit Kerkyon. Metope am Theseion, Nordseite.

dem Minotauros, ein richtiger Athletenkampf, bei dem das Ungethüm den einen Fuss auf den Schenkel seines Gegners setzt, ihn mit dem rechten Arm umschlingt und mit gesenktem Haupt wüthend anfällt. 2. Der Stier von Marathon, den Theseus bändigt, um ihn lebendig gefangen zu nehmen; er stemmt dabei ein Knie gegen den Hals des Thieres[2]). 3. Theseus und Sinis. 4. Theseus und Prokrustes; diese beiden letzten Metopen sind sehr beschädigt.

---

1) Homolle, Bull. de corresp. hellén. XVIII, 1894, p. 182, und Gazette des Beaux-Arts, 1. März 1895, p. 280.

2) Mon. ined. X, pl. 43, 1. Brunn, Denkmäler, Nr. 152.

Auf der Nordseite, der Ecke zunächst, sehen wir 5. Theseus und Periphetes. Der Held hat Periphetes, den Sohn des Hephästos, der das Gebiet von Epidauros verheerte und die Vorbeikommenden mit Keulenschlägen niederschlug, bereits zu Boden geworfen; das Leben des Gestürzten hängt von der Gnade des Halbgottes ab. 6. Theseus und der Arkadier Kerkyon (Fig. 37)[1]; in der Theseus-

Fig. 38. Theseus im Kampf mit Skiron. Metope am Theseion, Nordseite.

legende bildet dieser Kampf das Pendant zum Kampf des Herakles mit Antäus. Der Bildhauer hat den Moment gewählt, wo Kerkyon, hochgehoben von den kräftigen Armen des jungen Helden, den Boden unter den Füssen verliert und sich verzweifelt in der Luft dem siegreichen Gegner zu entwinden sucht. Die Energie der Ausführung, die verschlungenen Bewegungen, das Alles trägt dazu bei, aus dieser Metope ein beachtenswerthes Stück der Athletensculptur zu machen. 7. Theseus und Skiron (Fig. 38)[2]. Der Räuber, den auf seinem Felsensitz schon alle seine Kraft verlässt, hat das

---

1) Mon. ined. X, Taf 44, 2. Brunn, Denkmäler, Nr. 153.
2) Mon. ined. X, Taf. 44, 3. Brunn, Nr. 153.

brutale Aeussere, das wir bei den Kentauren zu Olympia und an den ältesten Parthenonmetopen fanden. 8. Die Episode mit der krommyonischen Sau[1]), eine dürftige und leere Komposition; die aufrechte Gestalt des zum Angriff ausholenden Theseus und die sich drohend auf den Hinterbeinen erhebende Sau mit ihren schweren Eutern füllen nur nothdürftig den Raum (Fig. 39).

Wenn wir den Stil der Theseusmetopen zu bestimmen versuchen, so überrascht uns vor Allem ein sehr stark ausgeprägter Charakterzug: dieser Stil verdankt dem Einfluss der Malerei nichts; dagegen steht er mit der Athletenbilder schaffenden Plastik in sehr enger Beziehung. Die sehr starke Ausladung des Reliefs, die Vorherrschaft des Nackten, die fast bedeutungslose Rolle, welche der Gewandung zugewiesen ist, Alles trägt dazu bei, diesen Zusammenhang zu beweisen, und man begreift so, warum es der Komposition trotz der geringen Grösse der Bildfläche an Fülle fehlt, warum sie geradezu dürftig erscheint. Wir haben diesen Eindruck schon empfangen, als wir die ältesten Parthenonmetopen musterten, die uns von einer dem Archaismus noch sehr nahestehenden Tradition abhängig erschienen. Gewisse Aehnlichkeiten bestärken diesen Eindruck noch. Prüfen wir z. B. den Kopf des Kerkyon, wo das Haupthaar glatt geblieben ist; betrachten wir ferner den gewöhnlichen, brutalen Ausdruck im Gesichte des Skiron: beide Figuren rufen uns die Typen und die Technik der alten Parthenonmetopen ins Gedächtniss. Offenbar haben wir es mit einer Gruppe von Denkmälern zu thun, die aus derselben Schule stammen und gleichzeitig entstanden sind. Man darf ohne Bedenken hier wie am Parthenon das Werk von Künstlern erkennen, deren Lehrmeister älter als Phidias waren und von seinem Einfluss unberührt blieben[2]). Wir möchten glauben, dass die Bildhauer des Theseion die Metopen um dieselbe Zeit ausführten, wo am Parthenon jene älteren Meister arbeiteten, die noch an der Kunstübung des Hegias und Kritios festhielten.

Zu der Annahme, dass die Vollendung des Tempels später fällt als die des Parthenon, berechtigte uns, wie wir sahen, die Prüfung der architektonischen Formen. Man könnte sich auf andere Weise

1) Mon. ined. X, Taf. 44, 4. Brunn a. a. O., Nr. 152.

2) Julius bringt sie mit der Schule des Myron in Zusammenhang (Le Metope del tempio di Teseo, Annali 1878, p. 202). Aber die Entdeckung der Metopen vom Schatzhaus der Athener in Delphi zeigt, dass dieser Stil älter ist als Myron.

den Stilunterschied, der die Metopen vom Fries des Theseion trennt, nicht erklären. Der noch an seiner Stelle befindliche Fries bildet kein zusammenhängendes Band um die ganze Cellamauer. Auf die Ost- und Westfront beschränkt, läuft er an dem Gebälk entlang, das über den inneren Säulen des Pronaos und Opisthodoms ruht. Merkwürdiger Weise ist er an den beiden Fassaden von verschiedener

Fig. 39. Theseus und die krommyonische Sau. Metope am Theseion, Nordseite. Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Länge; während er im Westen mit den Anten der Cella abschneidet, zieht er sich im Osten an dem verlängerten Gebälk bis zu der äusseren Säulenstellung hin und übertrifft den an der Rückseite um ein Sechstel seiner Länge [1]).

Auf dem östlichen Fries ist ein Kampf zwischen griechischen Kriegern und irgendwelchen Gegnern dargestellt, die keine anderen Waffen als Felsblöcke zu besitzen scheinen. Von allen vorgeschlagenen

---

1) Ueber die Anordnung des Frieses vgl. Baumeister, Denkmäler, Taf. LXXIII; Stuart und Revett, Antiquities of Athens III, pl. 14 (die Abbildungen sind bei Baumeister a. a. O. Fig. 1867 bis 1870, S. 1782 f. wieder abgedruckt) und Ancient Marbles IX, pl. 12—20. Zum Ostfries giebt O. Müller in seinen Denkmälern der alten Kunst I, 109 Umrisszeichnungen. Gute Abbildungen bringt zum ersten Mal Brunn, Denkmäler, Nr. 406—408.

Erklärungen befriedigt die älteste, die von Otfried Müller, immer noch am meisten: Müller erkennt darin den Kampf der von Theseus geführten Athener gegen die Pallantiden, ein Riesengeschlecht, das von Pallas, dem Sohn des Königs Pandion, herstammte[1]. Uebrigens besitzt der Vorgang selbst für uns geringere Bedeutung als der Stil und die Komposition. Denn man findet hier ein Verfahren in der Anordnung und in der Ausführung, welches von dem bei den Metopen beobachteten merkwürdig verschieden ist. Der sehr zusammengedrängte Fries zerfällt in drei Theile: eine Hauptscene und zwei nebensächliche Episoden. Im Mittelpunkt ist ein wüthender Kampf entbrannt: die Athener greifen die Pallantiden, welche weichen und von denen mehrere am Boden liegen, mit grossem Nachdruck an; Theseus allein bietet nicht weniger als dreien seiner Feinde die Stirn. Auf der seitlichen Darstellung zur Linken sieht man, wie ein Athener einen in die Kniee gesunkenen Gegner fesselt, während andere sich um ihn drängen. Zur Rechten ist eine entsprechende Scene: die Sieger führen einen Gefangenen davon und errichten ein Tropaion. Aber hauptsächlich ziehen die beiden Gruppen, welche die Mittelscene von den seitlichen Darstellungen trennen, unsere Aufmerksamkeit auf sich: denn diese auf Felsen sitzenden Gestalten sind offenbar Götter, links Athene, Hera und Zeus (Fig. 40), rechts Poseidon, Demeter und Dionysos oder Apollon. Wir begegnen also hier demselben Gedanken, wie am Ostfries des Parthenon, demselben Kompositionsverfahren, welches die Götter als Zuschauer des Vorgangs in den Hintergrund rückt; und die ungezwungene Haltung der Götter, ihre vornehme und schlichte Art verräth uns, dass der Bildhauer die entsprechenden Gestalten am Parthenon kannte. Uebrigens bekundet auch in den Kampfscenen das Aufsuchen dramatischer Gegensätze, das Stürmische in den Bewegungen, die wirkungsvolle Anordnung der Gewänder, die malerische Andeutung des Geländes den Einfluss des neuen Stils, welcher in den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts und auch weiterhin die Oberhand gewinnen sollte.

Der Gegenstand des Westfrieses, der Kampf zwischen Lapithen und Kentauren, gehört zu den landläufigen Vorwürfen der monumen-

1) O. Müller, Kunstarch. Werke IV, 1. Vgl. Plutarch, Theseus 13. Brunn sieht darin den Kampf der Athener gegen Eurystheus bei den Skironischen Felsen (Sitzungsberichte der bayer. Akad. 1874, II, S. 51); nach Lolling wären Ion und die Athener dargestellt, wie sie die Eleusinier zurückwerfen (Götting. Gelehrte Anzeigen 1871, S. 17).

talen Plastik. Gleichwohl müssen wir etwas dabei verweilen, denn er bietet Analogien zu den Parthenonmetopen, welche nicht zufälliger Natur sind, vielmehr werthvolle Anhaltspunkte liefern. Eine dieser Friesgruppen, einen Kentauren darstellend, der eben auf einen gefallenen Lapithen losschlagen will (Fig. 41), ist eine offenbare Wiederholung der Parthenonmetope Nr. IV. Und durch die Südmetope XXVIII kennen wir auch schon den triumphirend davontrabenden Kentauren mit dem Löwen- oder Pantherfell über dem linken Arme [1]). Man bedenke übrigens, dass es sich hier um einen

Fig. 40. Göttergruppe aus dem Ostfries des Theseion.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Fries handelt, bei dem alles zusammenhängt und nicht in Einzelbilder zerschnitten ist wie bei den Parthenonmetopen, und dass in Folge dessen der Bildhauer auch anderweitig, so z. B. in der von Mikon auf die Wände des kimonischen Theseion gemalten Kentauromachie, seine Muster suchen konnte. Dort fand er möglicher Weise das Vorbild zu jener so merkwürdigen Gruppe des unverwundbaren Lapithen Kaineus, den zwei in heraldischer Symmetrie gruppirte Kentauren anfallen und unter dem Gewicht eines gewaltigen Felsen soeben erdrücken; die Beine des Unglücklichen sind bereits in der rings um ihn aufgeschichteten Erde verschwunden (Fig. 42). Vielleicht hatte Mikon diese schon der alten griechischen Bildnerei geläufige Gruppirungsweise [2]) in seinem grossen Fresko-

1) Ancient marbles IX, pl. 19.

2) Vgl. darüber Löschcke's Aufsatz über Bildliche Tradition in den R. Kekulé gewidmeten Bonner Studien (Berlin, 1890), S. 248.

gemälde zur Verwendung gebracht; da sie auch zu Phigalia und am lykischen Fries vom Heroon zu Trysa wiederkehrt, so ist anzunehmen, dass sie auf ein sehr bekanntes Original zurückgeht.

Fig. 41. Kentauromachie. Bruchstück vom Westfries des Theseion.

Wir dürfen unbedenklich diese Bildhauer am Theseion mit der Kunstrichtung des Phidias in Zusammenhang bringen; stehen sie doch unmittelbar unter dem Einfluss der Parthenonmetopen und entsprechend dem Beispiel, welches die Werkstatt des grossen attischen Meisters gab, verstehen auch sie es, die dekorative Plastik durch Anleihen bei den grossen Werken der Malerei zu bereichern. Auch noch andere Anzeichen erlauben es, den Fries des Theseion später als die Vollendung des Parthenon anzusetzen: durch die kraftvolle Linienführung und die starke Ausladung des Reliefs gehört er schon der Friesgattung an, welche wir demnächst am Tempel der Athena Nike finden werden; er bildet den Uebergang zwischen dem Parthenon und den Werken der Nachfolger des Phidias und kann uns wohl eine Vorstellung davon geben, wie in den letzten Jahren der perikleischen Verwaltung, d. h. also ungefähr in den Jahren 438 bis 432, die Plastik sich weiter entwickelt hat.

Ausserhalb Athens bietet uns der Athenatempel auf Sunion ein weiteres Zeugniss für die reiche Kunstthätigkeit, die in Peri-

kles' Zeit zu Athen herrscht. Man kannte längst die berühmten Ruinen dieses Gebäudes; Ausgrabungen, die im Jahre 1884 vorgenommen wurden, haben ihn vollständig freigelegt [1]). Durch diese Nachforschungen liess sich ermitteln, dass der einige Jahre nach dem Parthenon vollendete Tempel sich auf der Stelle eines viel älteren Gebäudes erhob; auch gelang es, die Ueberreste seines Frieses durch einige neue Bruchstücke zu ergänzen [2]). Unglücklicher Weise sind die dreizehn Platten desselben zu verstümmelt, als dass es sich lohnte, auf eine Beschreibung derselben einzugehen. Einige Bruchstücke einer Gigantomachie und Kentauromachie, andere mit Thaten des Theseus beweisen, dass die Künstler aus jener unerschöpflichen Fundgrube geschöpft haben, welche Polygnot's und Mikon's Fresken der Sculptur darboten. Man kann auch hier wieder beobachten, welche begeisterte Aufnahme diese durch eine neue Auffassung der Compositionsgesetze ver-

Fig. 42. Kentauromachie. Bruchstück vom Westfries des Theseion.

1) Die Ausgrabungen wurden vom deutschen archäologischen Institut zu Athen veranstaltet. Vgl. darüber Dörpfeld, Athen. Mittheil. IX, 1884, S. 324, Taf. XV und XVI.

2) Fabricius, Athen. Mittheil. IX, 1884, Taf. XVII, XVIII, XIX. Einige Fragmente, die man schon früher kannte, sind abgebildet in der Expédition de Morée III, pl. 33 und 35. Vgl. K. Lange, Athen. Mittheil. VI, S. 233. Der Stil des Frieses ist sehr verwandt mit dem der Theseionmetopen. Furtwängler äussert die Vermuthung, er könnte dem älteren Tempel zugehören (Meisterwerke, S. 72, Anm. 2).

jüngten Motive allenthalben fanden; die Unbedenklichkeit, mit der die Künstler sie immer von Neuem wiederholen, ist ein sehr beredtes Zeugniss für die Einheit, die in Bezug auf künstlerischen Geschmack bei den attischen Bildhauern dieser Epoche herrschte.

§ 2. DIE SCULPTUREN DES ERECHTHEION.

Die politische Geschichte Athens, von 431 bis zum Ende des Jahrhunderts, erklärt zur Genüge das jetzt eintretende langsamere Tempo in der Ausführung jener künstlerischen Unternehmungen, welche die Jahre des friedlichen Gedeihens verherrlicht hatten. Die ersten Feindseligkeiten des peloponnesischen Krieges im Frühling 431, die Pest von 430, die wiederholten Einfälle der Spartaner in Attika, das Missgeschick auf der sicilischen Expedition von 413, alle diese Ereignisse machen es begreiflich, dass die Zeit für grosse künstlerische Schöpfungen vorbei ist. Gleichwohl hört das Interesse der Athener für ihre Akropolis und deren Denkmäler nicht auf. Der heilige Fels, der durch Perikles ein wahrhaftiges, von Menschenhand geschaffenes Kunstwerk geworden, bleibt nach wie vor der Gegenstand ihrer liebevollsten Fürsorge. Kaum ist ein Erfolg errungen, so erwacht dort die Thätigkeit wieder; die Wiederaufnahme der Arbeiten kennzeichnet die Perioden des Friedens und der neu belebten Hoffnung, wie andererseits die Schicksalsschläge die Arbeiten jederzeit plötzlich zum Stillstand bringen. So zeigt vor Allem die Geschichte des Erechtheion, das während des peloponnesischen Krieges erbaut wurde, aufs deutlichste, bis zu welchem Grade die Kunst unter den Rückwirkungen des Völkerringens leidet, bei dem Athens Zukunft auf dem Spiele steht.

Der Raum, den das Erechtheion bedeckte, war seit langer Zeit durch religiöse Tradition geweiht. Die Felsspalte, welche der Dreizack Poseidon's aufgerissen hatte, die Salzwasserlache, der heilige Oelbaum, den die Perser vergebens zu zerstören versucht, machten aus diesem Theil des Felsplateaus in vorzüglichem Sinn eine heilige Stätte. Hier wurde denn auch das neue Heiligthum erbaut; es war bestimmt, den alten Tempel mit der doppelten Cella, der so schwer unter der persischen Invasion gelitten hatte, zu ersetzen. Das Erechtheion wird unter den von Perikles errichteten Gebäuden nicht aufgeführt; man hat schon längst ermittelt, dass es erst der Zeit nach

dem Tode des grossen Staatsmannes angehört. Neuerdings gelang es Furtwängler [1]), die Geschichte des Baus in sehr bestimmten Umrissen wieder herzustellen. Die Erbauung des neuen Heiligthums war gewiss durch den Geist der Reaction, die gegen die Pläne des Perikles sich auflehnte, eingegeben worden; sie war das Werk der von Nikias geleiteten conservativen Partei. Das Erechtheion sollte nur eine Art von Verjüngung des alten Tempels sein, welcher in seiner provisorischen Erneuerung der Mittelpunkt des Athene- und Erechtheuscultus geblieben war; ganz nahe bei den Grundmauern desselben, über die er zum Theil übergriff, sollte er seinen Platz finden; er sollte in seinem Mauerring die heiligen Male und das alte Holzidol der Athene umschliessen. Auch nannte man ihn, obgleich er durchweg neu war, den „alten Tempel“ *(ὁ νεὼς ὁ ἀρχαῖος)*. Er war noch nicht ganz vollendet, als man sich beeilte, das hochverehrte Xoanon darin aufzustellen [2]).

Während der ersten Jahre des peloponnesischen Krieges hatte man nicht Musse genug, um die Arbeiten zu beginnen. Aber von 421—413, während der ruhigen Jahre, welche auf den Frieden des Nikias folgten und dem Unglück der sicilischen Expedition vorangingen, wurden sie mit Nachdruck gefördert [3]). Diese Zeit der Ruhe „nach dem Krieg der zehn Jahre“ [4]) bedeutet eine kräftige Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit. Die Verluste von 413 haben dann eine vierjährige Unterbrechung der Arbeiten am Erechtheion zur Folge. Im Jahre 409, als unter dem Archontat des Diokles der Erfolg des Alkibiades zu Kyzikos den Athenern wieder Vertrauen eingeflösst und neue Hoffnung in ihnen geweckt hatte, nahm man das Werk wieder in Angriff. Gerade in diesem Jahre wurde eine Commission von Epistaten beauftragt, den Stand der Arbeiten aufzunehmen und ein Verzeichniss darüber aufzustellen, das in werthvollen epigraphischen Texten auf uns gekommen ist [5]). Wir ent-

---

1) In einem beachtenswerthen Kapitel seiner Meisterwerke, S. 192—199.

2) Auf attischen Inschriften wird das Erechtheion mit folgenden Namen bezeichnet: *ὁ νεὼς ὁ ἐμ πόλει ἐν ᾧι τὸ ἀρχαῖον ἄγαλμα.* Corpus inscr. attic. I, 322, 1. Anderwärts wird es „der alte Tempel der Athena Polias“ ([*τὸν νεὼν τ*]*ὸν ἀρχαῖον τῆς Ἀθηνᾶς τ*[*ῆς Πολιάδος*], Corpus inscr. attic. II, 464, 6) genannt.

3) Michaelis, Athen. Mittheil. XIV, S. 363.

4) *τὸν δεκαετῆ πόλεμον* (Thukydides V, 25).

5) Corpus inscr. attic. I, 322. Newton, Ancient Greek inscr. in the Brit. museum I, Nr. 35. Vgl. Choisy, Études épigraphiques sur l'architecture grecque, l'Érechthéion, p. 88, inscr. II.

nehmen demselben, dass der Rohbau beinahe beendigt war und die Mauern bis zur vorletzten Quaderschicht aufrecht standen. Eine leider unvollständige Fortsetzung der Baurechnungen belehrt uns ausserdem über das Detail der in den Jahren 409, 408 und 407 ausgeführten Arbeiten[1]; man vollendete damals die Cannelierung der Säulen, deckte die Dächer ein, bemalte die Giebelschrägen enkaustisch und meisselte und versetzte die Friesfiguren. Der Tempel war beinahe vollendet, als eine Feuersbrunst im Jahre 406 einige Theile desselben zerstörte. Man weiss, welche Gründe damals eine unmittelbare Erneuerung verhindern mussten. Die äusserste Kraftentfaltung, die man im Jahre 406 bei den Arginusen machte, die denkwürdige Niederlage von Aigospotamoi, welche im Jahre darauf der Stadt den entscheidenden Stoss versetzte, die Belagerung Athens durch die Truppen des Pausanias und Lysander lassen es begreiflich genug erscheinen, dass der Tempel bis 395 als halbe Ruine liegen blieb: erst in diesem Jahr, unter dem Archontat des Diophantes, erneuerte man die von der Feuersbrunst beschädigten Bautheile[2].

Die innere Raumvertheilung im Erechtheion ist lange ein viel umstrittenes Problem gewesen[3]. Sie ist heute ganz klar gelegt. Furtwängler hat mit der grössten Schärfe erwiesen, dass sie, nur in kleineren Verhältnissen, die Vertheilung der Räume im „alten Tempel" wiederholte. Nach Osten liegt die grosse Cella der Athena *(ὁ ναὸς τῆς Πολιάδος)*[4]; eine Säulenhalle ist ihr vorgelagert. Der Raum in der Mitte des Gebäudes zerfiel in zwei Kammern, eine nördliche und eine südliche[5]. Die nördliche umschloss die Salzwasserlache und den Altar des Poseidon-Erechtheus und stand in Verbindung

---

1) Corpus inscr. attic. I, 324. Choisy a. a. O., p. 115, inscr. VI. Diese wie die vorher erwähnten Texte sind bei Michaelis in der neuen Ausgabe von Otto Jahn's Pausaniae descriptio arcis Athenarum, Bonn 1880, S. 44 abgedruckt. Neue, 1888 gefundene Fragmente hat Michaelis in den Athen. Mittheil. XIV, S. 349—366 besprochen. Vgl. *Δελτίον ἀρχ.* 1888, S. 87.

2) Choisy a. a. O., p. 136. Vgl. Hermes II, S. 21.

3) Die Zahl der auf das Erechtheion bezüglichen Forschungen ist sehr ansehnlich. Wir erwähnen unter anderen die schon alten Werke von Inwood (1827) und Quast (1840); unter den neueren Das Erechtheion von Fergusson, Leipzig 1880. Ausserdem sind zu beachten: L. Julius, Ueber das Erechtheion, 1878; Fowler in den Papers of the american School I, 1882—1883; Jane E. Harrison, Mythology and Monuments of ancient Athens, p. 483 ssq. Der von Beulé (L'Acropole d'Athènes II, S. 216 ff.) mitgetheilte Aufriss beruht auf der Reconstruction von Tétaz, welche in der École des Beaux-Arts aufbewahrt wird. Vgl. Tétaz, Revue arch. 1851, p. 1—12).

4) Pausanias I, 27, 1.

5) Dies ist das *οἴκημα διπλοῦν*, von dem Pausanias I, 26, 5 spricht.

mit der Höhle im Felsgrund unter dem Nordportal, wo man die Spuren des Dreizacks zeigte. Die südliche Kammer war für den Cultus des Heros Butes bestimmt. Der Vorraum im Westen, zu dem die Nordhalle den Zutritt vermittelte, hiess Kekropion; eine Treppe und eine Pforte setzte ihn mit der südlichen Vorhalle der Karyatiden in Verbindung: es ist das die Halle, welche die Inventare von 409 mit dem Namen *ἡ πρόστασις ἡ πρὸς τῷ Κεκροπίῳ* bezeichnen [1]). Ein Unterbau, welcher einen hohen Stylobat oder vielmehr eine Stützmauer trägt und als oberen Abschluss ein Gesims mit Eierstabverzierung besitzt; sechs Statuen junger Mädchen, welche an Stelle von Säulen ein leichtes ionisches Gebälk stützen, das mit Zahnschnitt- und Palmettenmuster verziert ist; endlich eine marmorne Casettendecke, das sind die Hauptbestandtheile dieser zierlichen Anlage, die eine der originellsten und ansprechendsten Schöpfungen der attischen Architektur darstellt (Fig. 43) [2]). Diese Art von Loggia, die so nach dem Innern der Burg sich öffnete und ringsum von Luft und Licht umfluthet war, ist zweifellos für die mit dem Cult der Athena Polias betrauten Frauen und jungen Mädchen reservirt gewesen; sie war wie ein Balkon, von wo die jungen Arrhephoren, welche einer strengen Clausur unterworfen waren, an den Festtagen das Schauspiel der Festzüge geniessen und mit den Augen dem langsamen und rhythmischen Schritt der Processionen folgen konnten *).

Schon oft hat man die bekannte Vitruvstelle angeführt und erörtert, wo der Ursprung des Namens „Karyatiden" erklärt wird [3]). Nach den griechischen Quellen, welche der lateinische Schriftsteller benutzt, soll dieser Name mit der peloponnesischen Stadt Karyä zusammenhängen. Zur Zeit der Perserkriege hatten die Bewohner von

---

1) Corpus inscr. attic. I, 322.

2) Die schwersten Beschädigungen erlitt das Gebäude beim Bombardement von 1687. Als es Stuart und Revett im 18. Jahrhundert zeichneten, waren von sechs Karyatiden noch fünf erhalten (Antiquities of Athens II, pl. 19, 30 und 33). Die sechste war zerbrochen; ihr Rumpf hat sich im Jahre 1837 wiedergefunden und ist im Jahre 1846, als die Galerie auf Kosten der französischen Regierung unter der Aufsicht Paccard's restaurirt wurde, wieder an ihren Platz gestellt worden. In demselben Jahre wurde diejenige Karyatide, welche durch Lord Elgin entführt worden war, durch eine aus London gesandte Thoncopie ersetzt.

*) [Leider können wir die ansprechende Vermuthung, welche in diesem Satze von Collignon so fein entwickelt wird, nicht gelten lassen; die Brüstung der Loggia ist zu hoch, als dass man über sie hinaus ins Freie hätte schauen können. Auch fehlt es im Inneren an Platz.]

3) Vitruv I, 1, 5

Karyä gemeinsame Sache mit den Barbaren gemacht. Die Griechen züchtigten sie grausam dafür; ihre Weiber wurden in die Sclaverei geschleppt; um die Schmach dieser Züchtigung zu verewigen, „brachten die Architekten dieser Epoche die Bilder dieser Frauen an den öffentlichen Gebäuden an und liessen sie Lasten tragen; sie wollten, dass die Erinnerung an die Missethat und Bestrafung der Karyaten auf die Nachwelt sich fortpflanze“. Diese Legende klingt sehr verdächtig; mit besserem Recht hat man an die jungen Lakonierinnen erinnert, die nach Karyä zogen, um der Artemis zu Ehren die „Karyatidentänze“ aufzuführen[1]). Sicher ist, dass in Attika im fünften Jahrhundert die Bezeichnung Karyatiden im Volksmund nicht gebräuchlich war, denn in den Baurechnungen vom Erechtheion werden die Karyatiden einfach als „Mädchen“ *(αἱ κόραι)* bezeichnet.

Man frägt sich unwillkürlich, ob die Idee, architektonischen Stützen die Form weiblicher Statuen zu geben, schon bekannt war, oder ob den Bildhauern das Erechtheion die Ehre der Erfindung gebührt[2]). Die neuen Entdeckungen zu Delphi berechtigen zu der Behauptung, dass die Karyatiden der Akropolis Vorbilder besassen: nicht weit vom Schatzhaus der Siphnier haben nämlich die Grabungen die Bruchstücke von vier archaischen, überlebensgrosssen Karyatiden zu Tage gefördert[3]). Die Köpfe, in Bezug auf Ausdruck und Haarbehandlung denen der archaischen Statuen auf der Akropolis verwandt, tragen eine Art von Korb *(κάλαθος)*, der mit Relief geschmückt ist und dessen Aufgabe offenbar darin besteht, einem Gebälk als Stütze zu dienen. Bei zweien dieser Figuren lief die Verzierung rings um den Kalathos: das waren die Eckfiguren; bei den beiden anderen erstreckte sich der Reliefschmuck nur auf die halbe Rundung: das waren also Figuren aus der Mitte. Noch sei bemerkt, dass an einem der erhaltenen Köpfe der Uebergang von dem Kalathos zur Frisur durch ein mit Herzlaub geschmücktes Band vermittelt wird, eine zarte Andeutung des architektonischen Charakters, welchen die Statue besitzen sollte. Das Princip war also schon in Delphi gefunden und angewandt; wir werden aber sehen,

---

1) Vgl. was Rayet in den Monuments de l'art antique zu Tafel 40 und 41 bemerkt.

2) Man erinnert hier gern an die Atlanten am Tempel zu Agrigent; aber zwischen der Bildung der Karyatiden und Atlanten besteht nur eine sehr entfernte Verwandtschaft.

3) Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1894, p. 194—195.

dass die Attiker es kühn weiter entwickelten und die vollendetste Form für die Karyatide fanden.

Vertraut wie wir heute mit diesem classischen und alltäglich gewordenen Gebilde sind, bedarf es für uns eines gründlichen Nach-

Fig. 43. Die Karyatidenhalle am Erechtheion.

denkens, um zu würdigen, wie viel Takt und Geschmack der Bildhauer und Architekt nöthig hatten, um so widersprechenden Anforderungen zu gleicher Zeit gerecht zu werden: galt es doch einerseits der Stütze materielle Haltbarkeit zu verleihen und die Vorstellung von Kraft und Widerstandsfähigkeit durch sie zu erwecken; andererseits aber lag die gebieterische Nöthigung vor, die Eleganz

und so zu sagen Weichheit zu wahren, welche der weiblichen Gestalt eigen ist. In dieser Hinsicht ist die Halle der *κόραι* ein reines Meisterstück der Kunst und weisen Berechnung. Während eine viereckige, den Statuen untergeschobene Platte es ermöglicht, der Stütze eine grössere Höhe zu geben, ohne ihre Proportionen ungebührlich zu steigern, besteht das Kapitäl nur aus einem schlichten Echinus. Ein Eierstabmuster, das diesem Echinus eingemeisselt ist, lässt ihn noch leichter erscheinen; er ruht zudem auf einem kissenartigen Wulst, welcher sein Gewicht noch vollends aufzuheben scheint. Das Gebälk selbst ist sehr leicht gehalten, sein Gewicht belastet nur wenig diese Jungfrauen, die in ihrer aufrechten, unbeweglichen Haltung mit dem leicht gebogenen Spielbein an die Kanephoren des Panathenäenzuges erinnern, die an irgend einem Haltepunkt der Procession zum Stillstand gekommen. Diese leise Biegung des Knies lässt die ganze Gestalt in fein gebrochener Linie sich aufbauen, wodurch das Steife in der Stellung gemildert wird; ausserdem hat der Künstler damit in geistvollster Weise dem Rechnung getragen, dass wir unwillkürlich die Widerstandskraft der Stütze abschätzen. Drei von den Karyatiden, die zur Rechten, biegen nämlich das rechte Knie; das Körpergewicht ruht bei ihnen auf dem linken, nach aussen gekehrten Bein, und eben auf dieser linken Seite erinnern die langen Steilfalten des Gewandes an die feinen Canneluren einer ionischen Säule. Betrachten wir dagegen die Figuren linker Hand, so ist bei ihnen die Haltung die umgekehrte: das gebogene Bein ist nach innen gekehrt, und so bemerkt das Auge, wenn es den äusseren Umrissen der Statuen entlang läuft, nur volle und feste Linien, die nur durch die leichte Ausbiegung der Hüfte ein wenig aus der Richtung gebracht werden und eben dadurch geschickt an die übliche Ausbauchung (*ἔντασις*) der Säule gemahnen.

Indem sich die Sculptur in so verständnissvoller Weise der Architektur anpasste, verzichtete sie gleichwohl nicht auf ihre Rechte. Man kann diejenige Karyatide, welche Lord Elgin nach London gebracht hat, von allen Seiten betrachten: aus ihrem Rahmen gerissen, getrennt von ihren Genossinnen, bleibt sie nichts desto weniger ein bewunderungswürdiges Kunstwerk (Fig. 44)[1]). Man kann natürlich

---

1) Ancient marbles IX, pl. 6. Rayet, Monuments de l'art antique I, pl. 40; vgl. Catalogue of Sculpture in the Brit. Museum 1892, p. 233, Nr. 407.

über ihre Bestimmung nicht zweifeln: mehrere Einzelheiten würden, auch abgesehen vom Kapitäl, genügend daran erinnern. Wenn die üppige Fülle des Haars sich in Flechten um das Haupt legt und in breiter Masse in den Nacken fällt, so soll dadurch die Grundfläche für das Kapitäl verbreitert und die Halsdicke verstärkt werden. Aus demselben Grund musste der Bildhauer einer alten archaischen Darstellungsweise die Locken entlehnen, welche auf die Schultern fallen und der Frisur grössere Fülle verleihen; er hat auch die ausladenden Formen des Oberkörpers kräftig angeben müssen. Aber was Würde in der Erscheinung betrifft, sind diese jungen Mädchen entschieden die Schwestern der Kanephoren am Parthenon. Sie theilen mit ihnen den langen dorischen Chiton mit geraden Falten, den um die Taille ein Gürtel umschliesst; sie haben von ihnen das Auftreten, die reservirte Haltung, und mit derselben keuschen Anmuth wie jene bieten sie den Blicken ihre nackten, unbeschäftigt am Körper herabsinkenden Arme dar. Wir erkennen in ihnen auf den ersten Blick den Stil der Phidiasischen Schule wieder; nur eine gewisse Vorliebe für weiche, volle Formen verräth, dass sie nach dem Parthenon entstanden sein können. Wir wissen übrigens, dass die Karyatiden schon an Ort und Stelle waren, als im Jahre 409 die Arbeiten am Tempel aufs Neue aufgenommen wurden. Sie sind demnach gleichzeitig mit dem Rohbau des Erechtheion ausgeführt worden.

Fig. 44. Karyatide vom Erechtheion. (Britisches Museum.)

Der übrige bildnerische Schmuck des Tempels gehört einer etwas jüngeren Zeit an. Wir meinen den Fries, welcher sich um das Erechtheion zog und seltsamer Weise aus einem Streifen blauschwarzen, eleusinischen Marmors bestand, auf welchen mit Dübeln die in pentelischem Marmor aus-

A B

Fig. 45. Fragmente vom Erechtheionfries. (Athen.)

geführten Relieffiguren aufgeheftet waren. Das im Jahre 409 aufgestellte Inventar und die Baurechnungen der nächsten Jahre erlauben es, die Bauzeit für den Fries mit Bestimmtheit festzustellen[1]). In dem Augenblick, wo die Arbeiten aufs Neue begannen, war noch der ganze Dachstuhl aufzurichten. Die Architrave waren noch nicht fertig, die Quadern für die Giebel noch nicht zugehauen. Die Rechnungsablagen der Prytanien, welche regelmässig auf einander folgen,

1) Michaelis, Athen. Mittheil. XIV, S. 349—366.

lehren uns, dass man im Sommer 409 auch jene Platten aus eleusinischem Marmor versetzte, welche dem Fries als Hintergrund dienten[1]). Im Laufe der Jahre 408 und 407 werden dann die Friesfiguren vollendet, versetzt und bezahlt, nachdem man alle Ausgaben für die Vollendung des Daches, für die enkaustische Bemalung der Gesimse und für die Vergoldung der Voluten *(κάλχαι)* gedeckt

Fig. 46. Bruchstück vom Erechtheionfries. (Athen.)

hatte. Dieselben Inschriften lehren uns auch die Namen der Bildhauer kennen, welche am Fries gearbeitet haben: Agathanor von Alopeke, Phyromachos von Kephisia, Praxias aus Melite, Antiphanes aus dem Kerameikos, Mynnion aus Agryle, Soklos von Alopeke, Hiasos von Kollytos[2]). Diese Bildhauer, unter denen sich überwiegend Metöken, d. h. in Athen ansässige Fremde, finden[3]), sind in Wahrheit nur Marmorarbeiter; sie arbeiten nach der Stückzahl

1) *ὁ Ἐλευσινιακὸς λίθος πρὸς ῷι τὰ ζῷια.* Corpus inscr. atticar. I, 322.

2) Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 526, S. 356.

3) So sind Agathanor, Praxias, Mynnion, Soklos, auf deren Namen die Angabe des Demos mit der Formel *οἰκῶν* folgt, Metöken; ebenso *Πραχσίας ἐμ Μελίτηι οἰκῶν.*

und werden für die Figur mit beiläufig 60 Drachmen bezahlt. Derjenige, welcher am häufigsten in diesem Fragment der Baurechnungen erwähnt wird, ist Phyromachos von Kephisia. Aber obgleich dieser Name später, im vierten Jahrhundert, von einem athenischen Künstler geführt wird, so haben wir doch nicht das Recht, in ihm das Haupt des Ateliers zu erblicken. Der Urheber und Erfinder des Frieses, den man dem Kallimachos [1]) hat zuschreiben wollen, ist und bleibt unbekannt. Wir sehen aber doch wenigstens an diesem interessanten Beispiel, wie eine solche Bildhauerwerkstätte, die den dekorativen Schmuck eines Baudenkmals in Arbeit nahm, zusammengesetzt war. Muss man sich nicht ebenso, nur in anderem Maassstab, 30 Jahre früher auch die Werkstatt des Phidias vorstellen?

Das Akropolismuseum besitzt nur eine kleine Zahl dieser Erechtheionfiguren aus weissem Marmor, welche sich silhouettenartig vom dunkleren Grund aus eleusinischem Kalkstein abhoben [2]). Zudem sind sie zu verstümmelt, als dass man versuchen könnte, den Fries in seiner Gesammtheit wieder herzustellen. Eine auf einem Dreifuss sitzende Figur erweckt den Gedanken an eine Orakelscene. Andere, welche thronend und in der Haltung der Parthenongottheiten dargestellt sind, gestatten die Annahme, dass die bekannte Göttergesellschaft auch in dieser Composition eine Stelle fand. Zwei sitzende Frauen, jede mit einem Kind auf dem Schooss, lassen uns an Demeter mit Iacchos oder an Pandrosos mit dem kleinen Erichthonios denken [3]). Die Rechnungen der Prytanien erwähnen übrigens auch einige Figuren, die nicht wiedergefunden wurden; ja sie beschreiben dieselben sogar einigermaassen: „den schreibenden Jüngling, das Weib neben dem Wagen sowie auch die beiden Maulthiere; den jungen Mann neben dem Panzer; das Pferd und den Mann, den man von hinten sieht, wie er das Pferd schlägt; den Wagen und den jungen Mann und die zwei vorgespannten Pferde . . ." Soll man daraus folgern, dass hier wie am Parthenon ein Theil des Frieses dem wirklichen Leben entlehnte Scenen darstellte? Die

1) Furtwängler, Meisterwerke, S. 221.

2) Schöne hat sie abgebildet und eingehend beschrieben in seinen Griechischen Reliefs, S. 2—14, Taf. I—IV. Die ältere Literatur darüber geben Le Bas-Reinach in ihrer Voyage arch., p. 56 an. Die besten Abbildungen sind die von Brunn in seinen Denkmälern griech.-röm. Sculptur, Nr. 31—33.

3) Ueber diese Deutungen vgl. Schöne a. a. O., Robert, Hermes XXV, S. 431—445.

Annahme besitzt Wahrscheinlichkeit, aber es wäre Aberwitz, in solchen Vermuthungen noch weiter gehen zu wollen. Ohnehin müssen wir vor Allem dem Stilcharakter Beachtung schenken. Denn, so verstümmelt sie sind, genügen doch diese Bruchstücke, um uns neben dem beharrlichen Einfluss des Stils der Schule das Phidias ein mehr und mehr ausgesprochenes Streben nach malerischer Wirkung erkennen zu lassen. Es lohnt sich, unter diesem Gesichtspunkt die merkwürdigsten Stücke zu prüfen; da sind zwei zusammen gruppirte Männer; der eine in der zweiten Reihe stützt sich auf seinen Stab; der andere kniet im Vordergrund und macht eine Bewegung, als wolle er seine Sandale festbinden (Fig. 45 A); ferner ist da ein hübsches Fragment, wo zwei Frauen in der Haltung freundschaftlicher Vertraulichkeit sich zu unterhalten scheinen (Fig. 45 B); endlich das Bild einer sitzenden Frau mit ihrem Kind im Schoosse (Fig. 46). Die Gewänder sind merkwürdig unterhöhlt und folgen genau den Körperformen, so dass man diese unter dem Spiel der Falten deutlich erkennen kann. Die Plastik verfolgt offenbar eifrig den neuen Weg, welcher sich ihr unter Nachahmung des Stils der Malerei erschlossen hat; sie beginnt die schlichte, grosse Manier des Phidias durch eine mehr gekünstelte Darstellung zu ersetzen; schon kündigt jene Sucht nach Virtuosität sich an, die dann in den Gestalten des Niketempels noch bestimmter zum Ausdruck kommen sollte.

§ 3. DIE SCULPTUREN DES NIKETEMPELS.

Vor dem Südflügel der Propyläen springt eine Art von Bastion in Form eines unregelmässigen Rechtecks nach Westen vor und beherrscht so den Eingang zur Akropolis. Es ist der Pyrgos oder „Thurm“; seine Plattform dient dem kleinen ionischen Tempel der Athena Nike als Unterbau (Fig. 47). Pausanias bezeichnet diesen Tempel mit seinem volksthümlichen Namen als „Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin“ (*Νίκης Ἀπτέρου ναός*) [1]). In Wahrheit war dies kleine Heiligthum der Athena Nike, d. h. der siegreichen Athena geweiht [2]). Die Siegesgöttin, welche hier Verehrung fand, war nur

1) Pausanias I, 22, 4; vgl. II, 30, 2.

2) „Athene,“ sagt Beulé sehr richtig, „war die Nike selbst; das war kein Beiname, sondern ihr eigentlicher Name; man sagte nicht die siegreiche Athene, sondern, in fester Vereinigung der beiden Substantiva, Athena-Nike“. Beulé, L'Acropole d'Athènes I, p. 234. Der officielle Name der

das Attribut, gleichsam nur die Emanation der Stadtgöttin, nicht aber eine besondere Gottheit. Die von Pausanias beliebte Benennung als „flügellose Siegesgöttin“ erklärt sich leicht aus der Form des Xoanon, das den Ehrenplatz in der Cella des Tempelchens einnahm. Es war das eine Holzstatue der Athena Nike; sie stellte die Göttin dar, wie sie mit der einen Hand einen Granatapfel, mit der anderen einen Helm hielt [1]). Sie trug weder die Lanze noch die Nike mit entfalteten Flügeln, welche Phidias seiner Parthenos auf die Hand gegeben hatte. Mehr war nicht nöthig, um Aufsehen zu erregen und die späte, volksthümliche Benennung zu rechtfertigen, die Pausanias dann aufgegriffen hat [2]).

Der genaue Zeitpunkt für die Erbauung des Tempels ist uns durch keinerlei schriftliche Ueberlieferung bekannt. In Ermangelung literarischer Quellen muss man sich an die Anzeichen halten, die sich bei einem Studium des Tempels selbst, sowie der Stelle ergeben, die er auf der Bastion einnimmt. Wir wissen nämlich jetzt, dass der Pyrgos das Werk des Kimon ist. Er liess die Terrasse und die sie haltende Kalksteinmauer aufführen. Als unter der Verwaltung des Perikles Mnesikles die Propyläen erbaute, musste er aus Rücksicht auf einen grossen Altar der Athena-Nike, der auf dem Pyrgos errichtet war, den südwestlichen Flügel seiner Thoranlage verkürzen. Aber dies kleine Gebäude, welches sich auf der südwestlichen Ecke der Bastion in ganz unregelmässiger Lage und ohne Rücksicht auf die Flucht der Propyläen erhebt, hatte er sicher nicht vorgesehen. Der Tempel und der marmorne Plattenbelag, der ihn

---

in dem Tempel verehrten Gottheit ist *Ἀθηναία Νίκη* oder vielmehr *ἡ Ἀθηνᾶ ἡ Νίκη*. Erst in später Zeit findet man sie als „Nike der Akropolis“ erwähnt; Corpus inscr. att. III, 659, *ἱερέα Νίκ[ης τῆς ἐξ ἀ]κροπό[λ]εως*. Vgl. die bei Michaelis (Pausaniae descriptio arcis Athenarum, S. 2, Anm. 6) angeführten Autorenstellen.

1) Harpokration s. v. *Νίκη Ἀθηνᾶ*. Harpokration nennt nach Heliodor das Bild ein Xoanon. Aber musste es deshalb von sehr altem Datum sein? Furtwängler giebt gute Gründe an, wonach es mit der Statue identisch wäre, welche eine zwischen 350 und 320 aufgezeichnete Inschrift der Akropolis erwähnt (Köhler, Hermes XXVI, 1891, S. 43): Man ernannte damals eine Commission, um die Wiederherstellung des Bildwerks zu überwachen. Die Statue war wohl nach den Siegen, die Demosthenes, des Nikias Freund, im Jahre 426/25 auf dem Gebiet von Amphilochia davongetragen hatte, durch die Athener geweiht worden. Sie wäre dann gleichzeitig mit der Errichtung des Tempels (Meisterwerke, S. 211).

2) Man kennt die Erklärung, die Pausanias an einer anderen Stelle (III, 15, 7) davon giebt: die Athener hätten den Sieg ohne Flügel dargestellt, damit er Athen niemals verlasse. Diese phantastische Erklärung ist oft widerlegt worden. Vgl. Jane Harrison: Mythology and Mon. of anc. Athens, p. 366.

umgiebt, sind also offenbar später als die Vollendung der Propyläen[1]). Hat man in diesem Denkmal gleichsam einen Protest gegen das Werk des Mnesikles zu erkennen[2])? Die Annahme hat viel für sich und verträgt sich gut mit dem Zeitpunkt, auf den wir durch die anderen Thatsachen geführt wurden. Man muss offenbar zwischen

Fig. 47. Der Tempel der Athena Nike.

der Vollendung der Propyläen und der Errichtung des Tempels einen gewissen Zeitraum verstreichen lassen. Im Jahre 431 bricht der Krieg aus; dann wüthet die Pest. Erst nach dem Tode des Perikles und nach dem Triumph der Partei des Nikias können die

1) Darüber handelt Bohn, Die Propyläen zu Athen, 1882, S. 31; ferner Wolters, Zum Alter des Niketempels, in den Bonner Studien, Berlin 1890, S. 92—101. Dörpfeld, Athen. Mittheil. X, 1885, S. 47. Furtwängler, Meisterwerke, S. 207—210. Vgl. C. Robert bei Wilamowitz, Aus Kydathen, in den Philol. Untersuchungen von Kiessling und Wilamowitz-Möllendorff I, 1880, S. 184, und die Bemerkungen Bohn's bei Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Stuttgart, 1881, S. 28.

2) Diese Ansicht entwickeln [Dörpfeld und] Furtwängler a. a. O.

Gegner des Perikles daran denken, die Plattform des Pyrgos auszunutzen. So wird man darauf hingewiesen, als sehr wahrscheinlichen Zeitpunkt für die Erbauung des Tempels das Jahr 426/25 anzusetzen; die glänzenden Erfolge des Nikias und Demosthenes, die den Waffenstillstand von 421 vorbereiten, geben diesem Jahr sein Gepräge. Der Tempel der Athena Nike wäre somit etwas älter als die ersten Arbeiten am Erechtheion [1]).

Die Schicksale des Tempels in der Neuzeit sind bekannt. Jedermann weiss, wie die Türken um das Jahr 1687 das kleine Gebäude, welches Spon und Wheler noch an seiner Stelle gesehen hatten, abbrachen und die Bausteine unter dem Wallgang einer Bastion vermauerten; wie dann im Jahre 1835 eine geschickte Wiederherstellung, die unter der Leitung von Ross [2]) durch die Architekten Hansen und Schaubert vorgenommen wurde, uns dies Wunder ionischer Baukunst fast unversehrt wieder geschenkt hat. Nachdem der Tempel anderthalb Jahrhunderte lang unter einer türkischen Batterie vergraben gelegen, schmückt er mit seiner zierlichen Cella [3]) und seinen zwei viersäuligen Vorhallen jetzt von Neuem den Pyrgos. Da von dem 0,448 m hohen Relieffries, der um die vier Aussenwände lief, die von Elgin nach London entführten Platten der Nord-, Süd- und Westseite nicht wieder an ihrer Stelle eingepasst werden konnten, so hat man sie durch Copien in Terracotta ersetzt. Nur die Ostfront hat ihren ursprünglichen Sculpturenschmuck gerettet [4]).

Auf dem Ostfries hat der Bildhauer ein Thema aufgegriffen und weiter entwickelt, das wir schon am Parthenon und Theseion gefunden haben, nämlich das der Götterversammlung. In der Mitte steht Athena, an ihrem Schilde kenntlich; Zeus und Poseidon sitzen

1) Benndorf hat vorgeschlagen, die Erbauung des Tempels dem Kimon zuzuweisen (Ueber das Cultusbild der Athena Nike, Wien 1879, S. 17 ff.). Dieser Vorschlag ist besonders von Kekulé (a. a. O., S. 24) zurückgewiesen worden. Furtwängler hat sich als erster für das Jahr 426/25 ausgesprochen.

2) L. Ross, E. Schaubert, Th. Hansen, Die Akropolis von Athen. Der Tempel der Nike Apteros, Berlin 1839. Die Literatur darüber ist angegeben bei Le Bas-Reinach, p. 120.

3) Der Tempel misst im Ganzen 5,40 m in der Breite, 8,20 m in der Länge.

4) Der ganze Fries ist abgebildet bei Ross, Tempel der Nike Apteros, Taf. 10 und 12, und bei Le Bas-Reinach, Voyage arch., Architecture, pl. 9—10 nach der Zeichnung von Landron. Die in London befindlichen Stücke sind abgebildet in den Ancient marbles, t. IX, pl. 7—10 und z. Th. in Brunn's Denkmälern, Nr. 117—118. Vgl. Baumeister, Denkmäler, Taf. XXV und Fig. 1235, 1236. Overbeck, Griech. Plastik I [4], Fig. 124. Die Literatur giebt Le Bas-Reinach, S. 127—128 und Smith, Catalogue of Sculpture in the British Museum I, Nr. 421—425. Für die Erklärung des Frieses vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 214.

neben ihr. Andere Götter sind stehend abgebildet; ganz rechts erkennt man Aphrodite; sic sitzt und ist von Peitho und Eros begleitet. Der verstümmelte Zustand des Frieses erlaubt uns nicht, alle Personen zu deuten; wir wollen nur darauf hinweisen, dass in Bezug auf Ausdruck und Stellung einige sich unmittelbar von den Parthenonsculpturen herleiten lassen. Einer der Götter, welcher seinen Fuss auf einen Felsen setzt, ein anderer, der sich an einen Stab lehnt, eine Gottheit, wohl Iris, welche der Mitte zueilt, sie alle haben ihre Vorbilder unter den Sculpturen aus Phidias' Schule. Die Rolle, welche diese Götterversammlung in der Gesammtcomposition spielt, begreift man leicht, wenn man an den Ostfries des Theseion zurückdenkt.

Fig. 48. Reliefs vom Südfries des Niketempels.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Die Götter scheinen den Ausgang des Kampfes, welcher sich auf den drei anderen Seiten abspielt, abzuwarten; offenbar kommen Iris und Nike mit Botschaft vom Schauplatz des Kampfes herbeigeeilt.

Auf welchen, geschichtlichen oder sagenhaften, Krieg spielen die auf dem übrigen Fries dargestellten Schlachtscenen an? Man hat schon oft darauf aufmerksam gemacht, dass die Gegner der Athener auf der Nord- und Südseite Orientalen, auf der Westseite Griechen sind. Wir haben zweifellos an die Schlachten der Perserkriege, im Besonderen an die von Platää zu denken, wo die mit den Barbaren verbündeten Griechen, die Böotier, Lokrer und Thessaler, den Athenern gegenüber standen. Aber wenn auch die Erinnerung an die Perserkriege dem Bildhauer etwas wie eine Generalidee liefern konnte, so ist doch der eigentliche Inhalt der Darstel-

Fig. 49. Relief vom Südfries des Niketempels. Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

lung die Verherrlichung der athenischen Siege. Wollte man in der Deutung noch weiter gehen, so könnte man leicht dem Künstler Gewalt anthun: indem dieser die griechischen Kämpfer nach Art der Heroen nur halbbekleidet darstellte, indem er ferner auf die charakteristischen Details in Costüm und Ausrüstung verzichtete, wollte er offenbar über die allerallgemeinsten Andeutungen nicht hinausgehen. Andererseits hat er übrigens recht merkwürdige Einzelzüge in die verschiedenen Kampfscenen eingefügt. Auf der Nord- und Südseite, wo die Athener mit den Asiaten handgemein geworden sind, verspricht der Kampf einen baldigen Sieg; wenn auch einige persische Reiter tapfer Widerstand leisten, so weichen doch ihre Fusstruppen den rasenden Angriffen der Hellenen; mehrere von den Barbaren, schon besiegt, sind auf ein Knie gesunken; andere, verwundet oder todt und an ihren weiten Beinkleidern kenntlich, liegen am Boden ausgestreckt: der Sieg der Griechen ist gesichert (Fig. 48 und 49)[1]. Auf der Westseite sind die Gegner sich an Muth gewachsen: die Schlacht gewinnt das Ansehen einer Reihe von Einzelkämpfen. Hier fallen zwei durch ihre Schilde gedeckte Kämpfer mit vorgelegtem Oberleib zum An-

1) Catalogue of Sculpture, Nr. 423 et 424. Baumeister, Denkmäler, Taf. XXV, Nr. 1237 und 1238.

griff aus; dort schickt sich ein Grieche zu einem wüthenden Hieb gegen seinen gestürzten Gegner an, wobei er ihn mit dem Fuss gegen den Erdboden presst*). Weiterhin entwickelt sich ein Handgemenge über einem Verwundeten, den die zwei Parteien sich streitig machen (Fig. 50)[1]. Es ist das aus den äginetischen Giebeln bekannte Thema; aber mit welchem Schwung, mit wie viel Leidenschaft hat der Künstler es erfasst und neu gestaltet!

Man kann gar nicht sorgfältig genug am Fries des Niketempels das stilistische Verfahren, die Technik und die Erfindung studiren. Kein Denkmal zeigt in der That besser, wie sehr seit dem pelopon-

Fig. 50. Relief vom Westfries des Niketempels.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

nesischen Krieg die attische Kunst schon von dem neuen Geist durchdrungen ist, der die Meister des folgenden Jahrhunderts beseelen sollte[2]. Mit welcher Sorgfalt hat der Künstler Zwischenräume zwischen den Figuren ausgespart und die Gruppen isolirt, um mehr Klarheit in die Composition zu bringen! Es ist das ein Princip, welches sich schon am Theseionfries ankündigte und das sich hier bei der geringen Höhe des Frieses gewissermaassen aufdrängte; zu eng gestellte Figuren hätten die durchsichtige Linienführung gestört und in die ganze Zeichnung Verwirrung gebracht. Aus demselben Grund hat der Bildhauer den Gestalten ein sehr

*) [Abgebildet z. B. bei Overbeck, Griech. Plastik I[1], Fig. 124 c.]

1) Catalogue, Nr. 422. Baumeister a. a. O., Nr. 1239.

2) Der Name dessen, der den Fries schuf, ist unbekannt. Furtwängler schreibt ihn dem Bildhauer Kallimachos zu, der nach seiner Ansicht auch die Statue der Athena-Nike und die Karyatiden am Erechtheion geschaffen haben soll (Meisterwerke, S. 221).

hohes Relief verleihen und sie zum Theil vom Grunde loslösen müssen, um kräftig wirkende Schatten zu bekommen. Diese Anforderungen haben ihn indess eher gefördert als beengt. Von kraftvoller Hand ausgeführt, besitzt die Arbeit eine bemerkenswerthe Frische; durch die scharf einschneidende Bestimmtheit der Meisselführung erinnert sie geradezu an ciselirte Bronze. Aber auch die Composition als solche verdient, dass man bei ihr verweilt. Bei diesen Kampfscenen, welche die dekorative Plastik fortan bis zum Ueberdruss oft wiederholen sollte, besteht die Hauptschwierigkeit darin, dass man die Einförmigkeit vermeidet. Der Künstler ist ihr glücklich entgangen, indem er in der Gruppirung der Scenen abwechselte und die Bewegungen, deren Wiederholung sich am schwierigsten vermeiden liess, womöglich nur im Gegensinn wieder vorbrachte. Doch das auffallendste Merkmal des Frieses ist die Stärke der dramatischen Empfindung und die Geschicklichkeit, mit der sie zum Ausdruck gebracht wird. Dieses Bedürfnis nach Pathos, diese malerischen Gruppirungen, diese heftigen Bewegungen der kühn anstürmenden Gestalten sind die deutlichsten Belege für eine Weiterentwickelung der Kunst, wodurch diese eine ganz neue Richtung einschlagen sollte. Offenbar folgt hier die Plastik nur der Bewegung, die sich auch in der Literatur ankündigt; auch sie strebt nach jener „pathetischen Mannigfaltigkeit", die Euripides im attischen Drama[1]) eingebürgert hat; schon zeigen sich auch Anläufe zu wilder Leidenschaftlichkeit und lassen den glänzenden Stil des vierten Jahrhunderts vorausahnen. Man muss auf diesen Punkt Gewicht legen: der Fries des Niketempels steht dem des Maussoleums näher als der ruhig majestätischen Kunst des Parthenon; man würde sich entschieden von der Geschichte der Plastik zu Ende des fünften Jahrhunderts eine falsche Vorstellung machen, wenn man diese bedeutsame Weiterbildung verkennen wollte, die schon auf die Kunst des Skopas und seiner Schule hinweist.

Die Lage des Tempels am Rand einer Plattform, der steile Abfall der Pyrgosmauern machten die Marmorbalustrade nöthig, welche in Brusthöhe das Heiligthum umschloss. Sie bestand aus 1,05 m hohen Platten, auf denen für die Sculpturen ein Raum von 0,90 m Höhe ausgespart war; auf drei Seiten folgte sie der Bekrönung des

1) Vgl. Maurice Croiset, Hist. de la Littérature grecque, t. III, p. 342.

A

B

Fig. 51. A. Nike, eine Färse führend. B. Nike, eine Beinschiene haltend. Reliefs von der Balustrade des Niketempels. (Athen, Akropolismuseum.)

Pyrgos und bildete auf der Nord- und Südseite einen einspringenden Winkel nach der Tempelfassade zu. Die Reliefs dehnten sich also in einer Länge von ungefähr 35 Metern aus. Die Nachforschungen Bohn's und Kekulé's haben ergeben, dass die Balustrade zu der Zeit, als man den Tempel baute, nicht vorgesehen war, dass sie vielmehr nachträglich angefügt wurde [1]). Aber wir besitzen keinerlei bestimmte Angabe über das Alter der Balustrade; nur der Stil der Reliefs und vor Allem die zur Darstellung gelangten Gegenstände können uns einige Andeutungen darüber liefern.

Das Akropolismuseum besitzt von dieser Balustrade etwa 20 Fragmente, die zwischen 1835 und 1880 bei verschiedenen Gelegenheiten gefunden wurden, aber zu unvollständig sind, um mehr als vermuthungsweise eine Reconstruction der Balustrade in ihrer Gesammtheit zu gestatten [2]). Die wiederholt vorkommende Gestalt der Athene, die auf einem Schiffsbug oder einem Felsen sitzt, gegen den sie den Schild lehnt, berechtigt immerhin zu der Annahme, dass die Göttin auf jeder der drei Hauptseiten einer Triumph- oder Opferscene anwohnte. Die erhaltenen Bruchstücke genügen, um das vom Künstler behandelte Thema festzustellen. Hier errichten Siegesgöttinnen Trophäen, von denen eine, nach der Form des Helms auf seiner Spitze zu schliessen, eine griechische Trophäe ist, während die andere, an der eine Nike einen Köcher festbindet, mit persischen Waffen geschmückt erscheint. An einer anderen Stelle führen die Göttinnen Opferthiere oder bringen geweihte Geräthschaften herbei. So weit sich das aus den Hauptlinien erkennen lässt, verräth die Composition die zunehmende Vorliebe für das Allegorische, wie sie in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts sich geltend macht. Der Begriff der Nike, als Gefährtin der Athene, wandelt und erweitert sich; eine einzige Siegesgöttin genügt nicht mehr, um die Macht der Göttin zu verkörpern, nein, ein ganzer Schwarm von Niken umdrängt sie wie ein geflügelter Chor.

Der Gegenstand vertrug indess keine allzu breite Entfaltung.

---

1) Die Sculpturen der Balustrade hat Kekulé zweimal zum Gegenstand seiner Studien gemacht: Die Balustrade des Tempels der Athena Nike in Athen, Leipzig 1869, und Die Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, Stuttgart 1881. Vgl. auch Beulé, l'Acropole d'Athènes, t. I, p. 252. Eine vollständige Bibliographie bietet Le Bas-Reinach, Voyage arch., p. 130. V. W. Yorke hat unter den Marmortrümmern auf der Akropolis drei neue Bruchstücke des Frieses nachgewiesen: Journal of Hellenic Studies XIII, 1892—1893, p. 272—280, fig. 1—2 und pl. X.

2) Vgl. die Reconstruction Kekulé's: Die Reliefs an der Balustrade, Taf. VII.

Eine Reihe von Einzelscenen ohne irgend ein dramatisches Element, wo immer wieder dieselbe allegorische Figur in verschiedenen Thätigkeiten vorzuführen war, mehr liess sich dem Gegenstand nicht abgewinnen. Wie hat der Künstler daraus den Stoff zu einer so ausgedehnten Composition geschöpft? Wir wissen es nicht; aber die erhaltenen Fragmente lassen immerhin ermessen, mit wie verständnissvoller Kunst er in seinem Werk alle Bewegungen und Stellungen verwerthete, die er von seinen Vorgängern überkam. Da sehen wir z. B. eine aufrecht, wohl neben einer Trophäe, stehende Nike, welche in der linken Hand eine Beinschiene hält: sie steht unbeweglich da wie die Karyatiden des Erechtheion (Fig. 51 B). Eine andere, die sich im Profil zeigt, hat die Arme ausgestreckt und scheint gleichfalls mit dem Schmuck eines Tropaion beschäftigt; ihr zierlicher, elastischer Körper, dessen reine Umrisse sich unter der Gewandung erkennen lassen, ist ein Wunder von Anmuth (Fig. 52). Die grösste der erhaltenen Platten stellt eine Scene dar, welche dem Parthenonfries entlehnt scheint, aber vom Bildhauer höchst individuell behandelt worden ist (Fig. 51 A)[1]). Eine Siegesgöttin führt eine widerspenstig sich bäumende Färse zum

Fig. 52. Nike, ein Tropaion krönend; von der Balustrade des Niketempels. (Athen, Akropolismuseum.)

1) Dieser Theil des Frieses hat der Darstellung auf zwei Reliefs als Vorbild gedient; das eine ist im Vatican (Visconti, Mus. Pio Clementino V, Taf. 9), das andere in Florenz (Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien III, S. 229, Nr. 521. Vgl. Kekulé, Die Reliefs, S. 5). Das Berliner Museum hat im Jahre 1890 zwei Terracottamedaillons mit Figuren von der Balustrade erworben (Arch. Anzeiger, Jahrbuch des arch. Inst. 1891, S. 122, 17c. 17d). Wir bilden eines davon als Schlussvignette nach einer Zeichnung ab, die uns vom Archäologischen Institut in Berlin durch die Güte der Herren Conze, Köpp und Winter mitgetheilt wurde.

Opfer; sie hält mit vorgebeugtem Oberkörper das Thier zurück und hat Mühe, es zu meistern. Vor ihr her geht eine ihrer Genossinnen, eilenden Schritts, mit einer schönen triumphirenden Handbewegung; das Stattliche in ihrer Erscheinung tritt durch den kühnen Faltenwurf ihres Mantels noch mehr hervor. Aber keines dieser Bruchstücke kann den Vergleich aushalten mit jener entzückenden Nike, die in dem Fries eine rein nebensächliche Rolle spielte und erst der Bewunderung der Modernen den Ehrenplatz verdankt, den sie unter den geistvollsten Schöpfungen der Kunst behauptet (Fig. 53)[1]. Sie unterbricht einen Augenblick ihren Lauf und lässt sich nach Beulé's feiner Bemerkung, gleichsam nur vom leisen Schlag ihrer halbgeöffneten Flügel tragen; auf das etwas gebogene linke Bein gestützt, beugt sie sich nach vorn, um an ihrem rechten

Fig. 53. Sandalen bindende Nike. Von der Balustrade des Niketempels. (Athen, Akropolismuseum.) Höhe 1,05 m.

1) Die Sandalen bindende Nike ist übrigens schon im Alterthum copirt worden. Sie kommt auf einem Münchener Basrelief vor, das die Bekränzung einer Herme darstellt. Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr. 136. Kekulé, Die Reliefs an der Balustrade, S. 9.

Fuss die gelockerten Sandalenbänder zu befestigen. Die Bewegung vollzieht sich so rasch, dass die junge Göttin damit fertig wird, ohne den Kopf danach hin zu wenden; für ihre flinken Finger ist es das Werk eines Augenblicks; überrascht in einem Moment flüchtigen Schwebens und bereit, wie sie ist, ihren Flug wieder aufzunehmen, scheint die Nike kaum den Boden zu berühren. Die Darstellung der Gewandung ist von ausgesuchter, einzigartiger, jeder Beschreibung spottender Feinheit. Vergebens versucht man mit Worten die gleichsam flüssige Durchsichtigkeit des Chitons wiederzugeben; sein leichter, beinahe körperloser Stoff geht, statt zu verhüllen, vielmehr völlig in den zarten Umrissen des Busens, in der Rundung der Schulter auf und rieselt in tausend kleinen, an der Oberfläche des Marmors hinzitternden Falten über die wie nackt erscheinenden Körpertheile. Grösser und regelmässiger abgewogen in ihren weichen Bogenlinien sind die Falten des Mantels, welchen der rechte Arm hält; sie werfen tiefe Schatten und lassen die schlanken Umrisse der jugendlichen Gestalt scharf hervortreten. Es ist eine Augenweide, dieser elastischen, reichen, jede Einzelheit liebevoll behandelnden Modellirung bis in ihre feinsten Absichten nachzugehen.

Verglichen mit dem Fries des Tempels bekunden die Reliefs der Balustrade noch entschiedener jene Weiterentwickelung, welche die Plastik zu einer Art virtuosenhafter Technik fortreissen will. Das merkwürdigste Beispiel in dieser Hinsicht ist die Nike, welche der zum Opfer geführten Kuh voranschreitet. Diese Falten, welche in spielender Behandlung über dem Gürtel aufgenommen sind oder in langen Wellenlinien den im Winde flatternden Mantel durchfurchen, sind so raffinirt in der Ausführung, dass man an die merkwürdigsten Meisselarbeiten der florentinischen Sculptur des XV. Jahrhunderts erinnert wird; ohne Verstoss gegen die Wahrheit hat man mehr als eine Uebereinstimmung zwischen den Siegesgöttinnen der Balustrade und den köstlichen Engeln von Perugia, welche Duccio schuf, nachzuweisen vermocht[1]) Das sind bedeutsame Anzeichen: offenbar mischt sich die reine Tradition der Schule des Phidias schon mit neuen Elementen[2]). Die Plastik legt es mehr und mehr darauf ab,

1) Vgl. die von Winter gezogene Parallele: Ueber ein Vorbild neu-attischer Reliefs, 50. Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin 1890, S. 122.

2) Wir können Kekulé nicht beistimmen, der in den Reliefs der Balustrade ein Werk erblickt, das ganz unter Phidias' Einfluss stehe: Die Reliefs, S. 22.

sich die Hülfsmittel der Malerei zu eigen zu machen, die auch ihrerseits nicht stehen bleibt. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts durchbricht ein attischer Maler, Apollodoros mit dem Beinamen Skiagraphos (Schattenmaler) plötzlich die alte Malweise mit unschattirten Farben, wie Polygnot sie übte, und macht den Anfang mit einer vollkommneren Methode zur Wiedergabe des Licht- und Schattenspiels [1]). Haben etwa die Bildner der Balustrade der so verbesserten Malerei eine feinere Empfindung für Modellirung, Farbe und Formen entlehnt? Nichts dürfte wahrscheinlicher sein, wenn man bedenkt, dass hier eine durchaus vernunftgemässe Entwickelung vorliegt, die übrigens schon in der Schule des Phidias ihren Anfang genommen hat.

Wir können nun mit grösserer Sicherheit die Entstehungszeit der Balustrade festzustellen versuchen. Man darf nicht, wie Ross und Beulé [2]) thun, an die viel zu späte Zeit der Staatsverwaltung des Lykurgos denken. Andererseits zwingen uns die erörterten Stileigenthümlichkeiten, die Balustrade um mindestens einige Jahre später anzusetzen als den Niketempel. Nun aber wissen wir von einer kurzen, doch fruchtbaren Wiederaufnahme der künstlerischen Thätigkeit gegen Ende des fünften Jahrhunderts, als man im Jahre 409 die unterbrochenen Arbeiten am Erechtheion vollendete. Wie der Stil so passt auch die Natur des dargestellten Gegenstands und die Empfindung, die ihn eingab, in jeder Beziehung zu diesem Zeitansatz [3]). Man muss sich in der That nur an den Erfolg des Alkibiades am Hellespont und an die Reihe von glänzenden Feldzügen erinnern, welche von 411—407 das durch den kläglichen Ausgang der sicilischen Expedition schwer erschütterte Ansehen Athens wieder hoben. Die Seeschlacht bei Kynossema, der grosse, bei Kyzikos über die peloponnesische Flotte des Mindaros und die persischen Truppen des Pharnabazos errungene Sieg, die Einnahme von Byzanz, die Rückkehr des Alkibiades nach Athen, wo ein fabelhafter Sturm von Begeisterung ihn empfing, alle diese Erfolge erklären zur Genüge

1) Vgl. Paul Girard, La peinture antique, p. 292. Michaelis, Athen. Mittheil. XIV, S. 364f.

2) Beulé, l'Acropole d'Athènes I, p. 261.

3) Das war Anfangs, in seinem Werk von 1869 (Die Balustrade des Tempels der Athena Nike) die Ansicht Kekulé's. In seiner zweiten Arbeit (Die Reliefs an der Balustrade, 1881) hat er diese Ansicht dahin abgeändert, dass er die Reliefs unmittelbar nach Vollendung des Tempels, wenige Jahre nach 432, entstanden sein lässt. Michaelis (a. a. O.) schliesst sich der älteren Annahme Kekulé's an.

die griechischen und persischen Trophäen, welche unsere Sieges-göttinnen ausputzen; so unverhoffte Glücksfälle lassen in der That den Taumel von Ruhmesstolz, der aus dem Denkmal uns anweht, begreiflich erscheinen; sie gaben jedenfalls den Bildhauern diese Siegeshymne auf die athenischen Waffen ein. Ist dem so, dann sind die Reliefs der Nikebalustrade nicht bloss entzückende Kunstwerke; dann nehmen sie ein wahrhaft historisches Interesse für sich in Anspruch; mit einziger Beredtsamkeit spiegeln sie die Gefühle wieder, welche den Patriotismus der Athener während dieser kurzen Zeit des Erfolgs ins Ueberschwängliche steigerten: das wieder erwachende Selbstvertrauen, den durch Alkibiades neubelebten Glauben an das Glück von Athen — Illusionen und Hoffnungen, welche bald grausam durch die Niederlage von Aigospotamoi zertreten werden sollten.

Nike, auf einer Kuh knieend.
Medaillon aus Terracotta. (Berliner Museum.)

DRITTES KAPITEL.

DIE SCHULE DES PHIDIAS UND MYRON UND DIE ATTISCHEN BILDHAUER ZWEITEN RANGES.

§ 1. DIE SCHULE DES PHIDIAS.

Die monumentale Plastik hat uns erlaubt, an der Hand der Originalwerke die Kunstbewegung in Attika während der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu verfolgen. Aber wenn wir uns eine vollständige Vorstellung von dieser Epoche verschaffen wollen, so müssen wir auch den Künstlern von geringerem Verdienst und Ruhm, die Zeitgenossen und zugleich Erben der grossen Meister sind, ihren Platz darin anweisen. Die erhaltenen Denkmäler sind leider zu wenig zahlreich, als dass man hoffen dürfte, von jedem dieser Künstler ein seine Eigenart treu wiedergebendes Bild entwerfen zu können; viele unter ihnen sind für uns nur Namen; denn wir sind schlecht unterrichtet über diese letzten Jahre des Jahrhunderts, das doch für das fruchtbarste und ruhmreichste in der Geschichte der hellenischen Kunst zu gelten hat. Man kann immerhin versuchen, die bei den Schriftstellern zerstreuten Thatsachen zusammen zu tragen und die namhaft gemachten Meister nach ihrer Abhängigkeit von gewissen Schulen zu classificiren. Wir werden dabei sehen, dass die Tradition des Phidias nicht ungetheilt herrschte, und dass zur Zeit des peloponnesischen Krieges die attische Schule eine merkwürdige Mannigfaltigkeit von Geschmacksrichtungen in sich schloss.

Naturgemäss muss die Gruppe der unmittelbaren Schüler des Phidias am meisten den Eindruck geschlossener Einheit machen. Die Werkstatt des athenischen Meisters, die für die Ausführung der grossen Gesammtwerke sich gebildet hatte, umfasste ein ganzes Personal von

Schülern und Mitarbeitern, die einer strammen Schulung sich unterwerfen mussten und von des Meisters Methode und seinem Stil ganz durchdrungen waren. Vielleicht ist das gerade einer der Gründe, warum wir die Werkstatt des Phidias so schlecht kennen. Nur zwei von diesen seinen Mitarbeitern und directen Schülern, Kolotes und Agorakritos, sind mit ihrem Namen auf die Nachwelt gekommen. Einige ihrer Werke werden dem Phidias selbst zugeschrieben, ein deutlicher Beweis für die enge Stilverwandtschaft, welche sie mit ihrem Meister verband.

Kolotes, dessen Heimath bestritten war [1]), scheint dem Phidias ganz besonders in seinen Goldelfenbeinarbeiten sich angeschlossen zu haben. Er hatte am Zeus zu Olympia mitgearbeitet. In selbständiger Thätigkeit schuf er für das Heraion in Olympia ein Meisterwerk der Toreutik und Mosaik in jenem Tisch von Gold und Elfenbein, auf dem die Sieger ihre Gaben niederlegten. Seine übrigen Werke sind Statuen von Gold und Elfenbein: zu Kyllene in Elis ein Asklepios; auf der Akropolis von Elis eine Athene mit einem Helm, den ein Hahn krönte; der Schild der Göttin war durch Panainos bemalt. Man schrieb mehrfach diese letztere Statue dem Phidias zu, und diese Namensvertauschung lässt wohl erkennen, dass Kolotes mehr ein gelehriger Künstler als gerade ein Original war.

Dieselbe Muthmaassung lässt sich in Bezug auf Agorakritos von Paros aussprechen [2]). Er war, so scheint es, sehr jung in das Atelier des Phidias [3]) eingetreten und der Lieblingsschüler des grossen Bildhauers geworden: die bösen Mäuler machten ihre Glossen über die besonders innigen Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler. Man erzählte sich, dass Phidias öfters dem Agorakritos seine eigenen Statuen schenkte und ihm gestattete, seine Künstlerinschrift darauf zu setzen [4]). Von diesen Anekdoten, welche das Alterthum wohlgefällig verzeichnete, muss man das Eine als Thatsache festhalten: Agorakritos ahmte zweifellos den Stil des Phidias mit demselben Eifer nach, wie etwa Giulio Romano den des Raffael. So erklärt es sich, dass Pausanias ein berühmtes Werk, die Statue der Göttermutter im Metroon zu

---

1) Plinius, Nat. Hist. 34, 54. Pausan. V, 20, 2. Brunn, Griech. Künstler I, S. 242.

2) Brunn a. a. O. I, S. 239. Furtwängler, Meisterwerke, S. 119.

3) „Aetate gratus" Plinius a. a. O. 36, 17.

4) Plinius a. a. O. 36, 17. Zenobius in den Paroemiographi Graeci, ed. Leutsch I, S. 135.

Athen[1]), dem Meister zugeschrieben hat, während andere Quellen es dem Schüler zuweisen. Da die Erbauung des Tempels, ja sogar

Fig. 53a. Die Göttermutter mit Hekate und Hermes-Kadmilos. Weihrelief aus dem Piräus. (Berliner Museum.)

die Zulassung dieses fremden, von Haus aus phrygischen Cultes in Athen später fällt als die Pest des Jahres 430, so ist die Statue

1) Pausanias I, 3, 5; Plinius (36, 17) schreibt sie dem Agorakritos zu. Ueber die Erbauungszeit des Metroons vgl. Foucart, Associations religieuses chez les Grecs, p. 64.

gewiss das Werk des parischen Bildhauers. Sie zeigte die Göttin thronend, in Begleitung zweier Löwen. Ein schönes Athener Votivrelief im Stil des fünften Jahrhunderts, wo die Göttermutter mit einer Schale und einer Handpauke majestätisch auf dem Throne sitzt, geht vielleicht auf diese Statue zurück (Fig. 53a)[1]. Nach dem Vorgang des Phidias arbeitete Agorakritos auch in Bronze, wie seine zwei Statuen der Athena Itonia und des Zeus Hades bezeugen, die er für die Böotier in der Nähe von Koronea ausführte[2]. Aber sein Hauptwerk war ein Marmorbild, eine Kolossalstatue der Nemesis in Rhamnus[3]. Die Göttin trug im Haar einen sogenannten Stephanos, an dem sich Hirschkühe und kleine Figuren von Siegesgöttinnen befanden; sie hielt mit der Linken den Zweig von einem Apfelbaum, mit der Rechten eine Schale, auf welcher der Künstler Aethiopier dargestellt hatte. Die Reliefs der Basis behandelten Scenen aus der Sage der Tyndariden und Atriden. Mit bestem Recht erkennt man die Nemesis des Agorakritos auf einem Silberstater aus Cypern wieder, der um das Jahr 374 v. Chr. durch Timocharis und Nikokles, König von Salamis, geprägt worden ist (Fig. 54)[4]. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass das Britische Museum einen Ueberrest von diesem Werk besitzt, nämlich ein Bruchstück von dem Kolossalkopf, dessen Augen und Haarbehandlung an die Manier erinnern, welche bei gewissen weiblichen Figuren des Parthenonfrieses beobachtet wird[5]. Aber eine noch werthvollere Entdeckung ist die der Basisreliefs, die im Jahr 1880 zu Rhamnus an der Stelle gefunden wurden, wo der Tempel der Nemesis

Fig. 54. Die Nemesis des Agorakritos, auf einem Stater von Cypern.

1) Conze, Arch. Zeitung 1880, S. 1, Taf. I.

2) Furtwängler schlägt [nach dem Vorgang Anderer] vor, sie auf einem geschnittenen Steine wieder zu erkennen, der bei Müller-Wieseler II, 226 abgebildet ist; Meisterwerke, S. 114, Anm. 1.

3) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, 834—843. Pausanias (I, 33, 2) schreibt sie dem Phidias zu. Man kennt andererseits das von Plinius (a. a. O. 36, 17) berichtete Histörchen: Agorakritos habe, da er von Alkamenes bei einer öffentlichen Preisbewerbung für eine Aphroditestatue besiegt worden war, seine Aphrodite in eine Nemesis umgewandelt. Zur Kritik dieser Schriftquellen vgl. Wilamowitz-Möllendorff, Antigonos von Karystos, in den Philologischen Untersuchungen IV, S. 10 ff.

4) J. Six, Numismatic Chronicle, pl. V, p. 89. Percy Gardner, Types of greek coins, pl. X, Nr. 27. Babelon, Catalogue des monnaies gr. de la Bibl. nat.: Les Perses Achéménides, p. CXLIII. Ueber die Attribute der Nemesis des Agorakritos vgl. Furtwängler, Samml. Sabouroff I, Vasen, Einleitung, S. 16 f.

5) Rossbach, Athen. Mittheil. XV, 1890, S. 64. Vgl. Catalogue of Sculpture of the British Museum, p. 264, Nr. 460.

gestanden hat[1]). Diese Reliefbilder sind leider sehr verstümmelt, und wenn sich auch vermuthen lässt, dass die Hauptscene die Leda vorstellte, wie sie in Gegenwart von Tyndareus, Agamemnon, Menelaos, Pyrrhos und den Dioskuren die Helena der Nemesis zuführt, die Einzelheiten der Komposition entziehen sich gleichwohl unserer Kenntniss. Mehrere Bruchstücke von bekleideten Gestalten, die Köpfe der Helena und Nemesis, der eines jungen Mannes, in dem man einen der Dioskuren erkennt (Fig. 55), besitzen alle die hohe Schönheit des phidiasischen Stils. Besser als alle Schriftquellen lassen diese Marmortrümmer uns begreifen, was ein aus der Schule solchen Meisters hervorgegangener Künstler zu leisten vermochte.

Neben eigentlichen, unmittelbaren Schülern sind unabhängigere Kunstjünger zu nennen, welche zwar die von jenem schöpferischen Genie zuerst aufgestellten Kunstregeln sich voll zu eigen machten, aber gleichwohl ihre Originalität nicht preisgaben und ihre ganz individuelle Art sich wahrten. Dies scheint bei Alkamenes der Fall gewesen zu sein: einige alte Schriftsteller verweisen ihn „an die zweite Stelle" hinter Phidias, während andere ihn für seinen Rivalen ausgeben[2]). Die Lebenszeit des Alkamenes, sein Bildungsgang, seine Beziehungen zu Phidias sind noch heute Gegenstand der Discussion. Das Problem wird dadurch noch verwickelter, dass man mit Berufung auf Pausanias ihm eine Mitwirkung an den Giebelgruppen von Olympia zuschreibt. Wir sahen bereits, dass gewisse Kritiker, um sich aus dieser Verlegenheit zu ziehen, die Existenz von zwei Künstlern Namens Alkamenes annehmen[3]); wir haben unsererseits diese Hypothese schon zurückgewiesen und werden an einem einheitlichen Alkamenes festhalten, der aber natürlich mit dem unbekannten Urheber des Westgiebels von Olympia nichts gemein hat.

Die Quellen, denen Plinius folgte, bezeichneten Alkamenes als einen Bildhauer von attischer Herkunft und als Schüler des Phidias.

---

1) Diese Sculpturen befinden sich im Centralmuseum zu Athen. Kavvadias, Catalog, Nr. 203 bis 214. Vgl. Staïs, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1891, S. 63, Taf. 8 und 9. Sie sind mit grosser Sorgfalt durch L. Pallat (Jahrb. des arch. Inst. 1894, S. 1—22, Taf. 1—7) studirt worden: er legt eine Reconstruction der Hauptscene vor.

2) Pausanias (V, 10, 8) sagt von ihm: *τὰ δευτερεῖα ἐνεγκαμένου σοφίας ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων.* Plinius (Nat. Hist. 34, 49) citirt ihn als einen der aemuli des Phidias.

3) Vgl. zu diesen Problemen Löschcke, Dorpater Programm 1887. J. Six, Journal of Hellen. Studies X, 1889, p. 112. C. Robert, Archaeol. Märchen, S. 41. Petersen, Röm. Mitth. IV, 1889, S. 65.

Andere Zeugnisse lassen ihn auf Lemnos geboren sein. Vielleicht ist der Widerspruch nur ein scheinbarer, wenn er, wie man annehmen kann, der Sohn eines attischen Kleruchen auf Lemnos war, der sein Athener Bürgerrecht behalten hatte [1]). Fraglich bleibt, ob das bei Plinius angegebene Datum „um das Jahr 448", den Anfang seiner Arbeiten bezeichnet. Ist dem so, dann hindert uns nichts, in ihm einen Zeitgenossen des Phidias zu erblicken [2]), nur dass er jünger und in der Lage gewesen sein muss, sein Schüler zu sein [3]). Uebrigens giebt es zwei sehr bestimmte Thatsachen, die uns berechtigen, die Zeit seines künstlerischen Schaffens in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts zu verlegen. Er war der Urheber einer Hekate Epipyrgidia, die auf dem Pyrgos der Athena Nike, folglich erst nach der Vollendung der Propyläen (im Jahre 433), als Weihgeschenk Aufstellung gefunden hatte. Ausserdem hatte er für das Heraklesheiligthum zu Theben zwei Kolossalstatuen der Athene und des Herakles in pentelischem Marmor geschaffen; es war das ein Weihgeschenk des Thrasybulos und seiner Gefährten und sollte daran erinnern, dass Theben es war, von wo die Verschworenen im Jahre 403 ausrückten, um Athen zu befreien [4]). Seine Thätigkeit erstreckte sich also bis ans Ende des Jahrhunderts und vielleicht noch darüber hinaus. Was die Werke anbelangt, welche man ins Feld führen könnte, um die Annahme eines zweiten, älteren

Fig. 55. Vom Relief an der Basis der Nemesis, gefunden zu Rhamnus. (Centralmuseum, Athen.)

1) C. Robert, Arch. Märchen, S. 46, Anm. 1; Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, S. 6.
2) *Τῷ Φειδίᾳ σύγχρονος*, Tzetzes, Chil. VIII, 341.
3) Plinius, Nat. Hist. 36, 16: Alcamenen Atheniensem, quod certum est, docuit (Phidias).
4) Pausanias IX, 11, 6.

Alkamenes zu rechtfertigen, so beschränken sie sich, abgcsehen vom Giebel zu Olympia, auf ein einziges Werk. Es handelt sich um eine Statue der Hera, die man in einem Tempel an der Strasse von Phaleron nach Athen sah[1]). Zur Zeit des Pausanias hatte der Tempel keine Thüren und kein Dach mehr, und man erzählte sich, dass dieser verwahrloste Zustand das Andenken an die von Mardonios zur Zeit der Perserkriege vorgenommene Brandlegung lebendig erhalten sollte. Thut es Noth, hervorzuheben, wie unwahrscheinlich diese Legende klingt? Und kann man nach dem, wie man seit den Aufräumungsarbeiten auf der Burg die Zerstörungswuth der Perser kennt, sich vorstellen, dass sie irgend eine Cultstatue verschont haben sollten[2])? Kein ernsthaftes Zeugniss hindert uns also, in Alkamenes einen Schüler des Phidias und einen Meister aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu erblicken[3]).

Dieser Bildhauer ist einer von denen, deren Werke nicht mehr zu besitzen wir aufs Lebhafteste bedauern müssen. Nächst Phidias ist er der grösste Vertreter der attischen Kunst zu den Zeiten des Perikles. Wie Plinius berichtet, sah man in den Tempeln Athens Statuen von ihm in Menge[4]). Eine mehr als verdächtige Geschichte, die durch Tzetzes, einen griechischen Schriftsteller des zwölften Jahrhunderts, aufgezeichnet worden ist, nimmt auf seine Rivalität mit Phidias Bezug und überliefert uns wenigstens eine verworrene Erinnerung an die Rolle, die er gespielt hat[5]). Viele seiner Statuen waren im Auftrag des Staates geschaffen, so der Dionysos, welchen man in einem der beiden Tempel des Gottes in der Nähe des Theaters sah und den eine athenische Münze uns vor Augen

1) Pausanias I, 1, 5.

2) Petersen hat überzeugend naehgewiesen, dass die Ueberlieferung verdächtig ist: Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 65. Vgl. Köpp, Jahrbueh des areh. Instituts V, 1890, S. 274.

3) Ueber die Zeit und die Werke des Alkamenes siehe Furtwängler, Meisterwerke, S. 117 bis 123.

4) Plinius, N. H. 36, 16. Winter (Areh. Anzeiger 1894, S. 46) hat vorgesehlagen, dem Alkamenes eine Marmorstatue zuzuweisen, die im Jahre 1836 nahe bei den Propyläen gefunden worden ist (Antike Denkmäler II, S. 22). Sie stellt eine Frau mit einem jungen Knaben dar. Diese Statue identificirte Michaelis (Athen. Mittheil. I, 1876, S. 304) mit einer Gruppe der Prokne mit dem Itys, welehe dureh einen gewissen Alkamenes gestiftet worden war (Pausanias I, 24, 3). Aber ob das der gleiehnamige Bildhauer war, bleibt zweifelhaft.

5) Tzetzes, Chil. VIII, 340 und Epistolae, ed. Pressel, S. 97. Auf die letztgenannte Stelle hat Förster aufmerksam gemacht: Rheinisehes Museum, N. F. XXXVIII, 1883, S. 424 ff.

führt [1]); so der lahme Hephaistos im Hephaisteion; so der Ares eines nahe am Areopag oberhalb der Agora gelegenen Tempels; endlich der Asklepios von Mantinea. Die Hekate auf dem Pyrgos der Athena Nike war ein von Alkamenes neu geschaffener Typus. Statt die Göttin unter der Gestalt von drei mit einander verwach-

Fig. 56. Kopfleiste von einem attischen Decret des Jahres 405/4, worin Leuten aus Samos das athenische Bürgerrecht verliehen wird.
(Athen. Gefunden bei den Aufräumungsarbeiten auf der Akropolis.)

senen Körpern darzustellen, wie es der alte, noch von Myron festgehaltene Typus vorschrieb, hatte er diese drei Leiber aus der Verklammerung gelöst und neben einander gestellt*). Abgesehen von geringfügigen Abänderungen, scheint dies Werk die in unseren Museen so häufige Gruppe der dreifachen Hekate beeinflusst zu

1) Beulé, Monnaies d'Athènes, p. 261, 376. Nach den Aufnahmen Dörpfeld's war der Tempel jünger als die von Perikles errichteten Gebäude. Köpp, Jahrbuch V, 1890, S. 276, Anm. 30. Ueber den Dionysos des Alkamenes ist zu vergleichen: Emil Reisch Der Dionysos des Alkamenes, in dem Sammelband Eranos Vindobonensis, Wien, Holder, 1893, S. 1—23.

*) [Ueber den hier zu Grunde liegenden Irrthum des Verfassers s. Band I, S. 490, Anm. **.]

haben [1]). Eine im Wettstreit mit Phidias geschaffene Athene ist uns nur aus Tzetzes bekannt; die Hera aus dem Tempel des Phaleron erwähnten wir schon. Vielleicht hat man eine Copie der letzteren auf zwei Kopfleisten von attischen Urkunden zu erkennen: die eine ist im Jahre 405 (Fig. 56), die andere im Jahre 400 unter dem Archontat des Laches abgefasst [2]). Die reichgewandete Gestalt, welche der Athene die Hand reicht und sich auf ein Scepter stützt, erinnert in Auffassung und Haltung unverkennbar an mehrere schöne Herastatuen [3]). Diese Combination muss sehr ansprechend erscheinen, wenn man bedenkt, dass Alkamenes in gewisser Hinsicht für die attische Schule der Erfinder des classischen Heratypus ist.

Es wäre sinnlos, wollten wir versuchen, alle diese Werke chronologisch anzuordnen. Nur daran wollen wir festhalten, dass die zwei Statuen des Herakles und der Athene, welche für Thrasybul hergestellt wurden, in die letzten Lebensjahre des Alkamenes fallen müssen. Endlich ist zu merken, dass er, einmal wenigstens, sich auch an einem Athleten versucht hat. Sein in Bronze gegossener Sieger im Pentathlon hatte sich das Prädicat „classisch" (enkrinomenos) [4]) erworben. Er war eine Art von Kanon, eine wahre Musterfigur.

Das Meisterwerk des attischen Bildhauers war eine Aphrodite, die in den sogenannten „Gärten" (*κῆποι*) südöstlich vom Lykabettos, zwischen der Stadt und dem Ilissos, Aufstellung gefunden hatte. Pausanias beschreibt gleichzeitig eine Aphrodite in Hermenform, mit dem Beinamen Urania; doch hat diese Herme mit der Statue des Alkamenes nichts zu schaffen [5]). Die Aphrodite *ἐν Κήποις* war zu Pausanias' Zeit eines der Werke, welche Kunst-

1) Vgl. Petersen, Die dreigestaltige Hekate, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich IV, 1880, S. 140, vgl. auch S. Reinach, Album archéol. des musées de province, p. 104. E. Michon, Mélanges de l'École franç. de Rome XII, 1892. Wir wollen noch besonders auf das Hekataion von Epidauros aufmerksam machen: *Ἐφημ. ἀρχ.* 1885, Taf. 2, Nr. 12 und 12a.

2) *Ἀρχ. Δελτίον* 1888, S. 123f. und Petersen, Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 65—74. Vgl. auch Schöne, Griechische Reliefs, Taf. X, Nr. 54.

3) Namentlich eine Kolossalstatue des Vatican, Helbig, Führer I, S. 223f., Nr. 297. Helbig bringt sie mit diesen zwei attischen Reliefs in Zusammenhang. Vgl. Puchstein, Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 92.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 71. Ueber den Sinn dieses Epithetons ist viel gestritten worden. H. L. Urlichs hat erwiesen, dass es in der That einen lobenden Sinn hat: Blätter für das bayer. Gymnasialschulw. XXX, S. 609. [Klein in den Archäol.-epigraph. Mitth. aus Oesterr. 1891, S. 6f. schlägt enchriomenos, d. i. der sich Salbende vor. Vgl. dagegen Overbeck, Griech. Plastik I^4, S. 386, Anm. 22.]

5) Paus. I, 19, 2.

Fig. 57. Bekleidete Aphrodite, zu Fréjus gefunden. (Louvre.)

verständige nicht versäumten aufzusuchen und zu bewundern (*τῶν Ἀθήνησιν ἐν ὀλίγοις θέας ἀξία*), und die Fremdenführer erzählten, Phidias habe die letzte Hand daran gelegt[1]). In dem Dialog über die Porträts erklärt Lucian durch den Mund des Polystratos, dass dies die schönste Statue des Alkamenes sei. Man kennt wohl auch die hübsche Stelle, wo er das Bild der Hetäre Panthea aus Zügen zusammensetzt, die er Meisterwerken der Bildhauerkunst und Malerei entnimmt: er entlehnt dabei der „Göttin in den Gärten" die Wangen und die Ansicht des Gesichts von vorn, die „Spitzen der Hände" (?), die schönen Verhältnisse der Handgelenke, die leichtbeweglichen, fein zugespitzten Finger[2]).

Die Frage drängt sich auf, ob dies von einem Kunstkenner, wie Lucian es war, so hochgeschätzte Werk für uns ganz und gar verloren ist. Der Scharfsinn der Archäologen hat es sich seit langer Zeit angelegen sein lassen, Wiederholungen desselben zu entdecken[3]). Unter diesem Gesichtspunkt verdient nach unserer Ansicht keine Statue mehr Beachtung als die Marmorfigur, welche gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Fréjus aufgefunden und mit dem sehr anfechtbaren Namen Venus genetrix[4]) bezeichnet worden ist (Fig. 57). Die Göttin ist stehend dargestellt, wie sie mit der Linken einen Apfel und mit der Rechten einen Zipfel ihres Mantels hält, der mit seinem einen Ende um den linken Arm geschlungen ist. Ihr langer Chiton ohne Aermel und Gürtel ist ihr von der linken Schulter herabgeglitten, wodurch die Brust und der Armansatz enthüllt werden; die feinen Falten des leichten Stoffes schmiegen sich den Körperformen an und lassen die Umrisse des Oberleibs, der Hüfte, des leicht gebogenen und zurückgesetzten rechten Beines deutlich durchscheinen. Die Statue von Fréjus ist das bemerkenswertheste Exemplar einer ganzen Reihe von Wiederholungen in Marmor, Bronze, Terracotta, von den geschnittenen Steinen und Münzen gar nicht zu reden, welche alle-

---

1) Plinius, Nat. Hist. 36, 16.

2) Lucian, Imag. 4. 6.

3) Lübke hat vorgeschlagen, das Werk des Alkamenes mit der Venus von Milo gleich zu setzen (Gesch. der Plastik 1870, I, S. 130 f.). Diese Ansicht ist von Neuem durch F. Ravaisson vorgetragen worden: La Vénus de Milo, Mém. de l'Acad. des Inscr., t. XXXIV, 1892, p. 234 ff.

4) Fröhner, Notice de la sculpture antique, Nr. 135. S. Reinach hat dieser Statue eine ausführliche Abhandlung gewidmet, auf die wir für das Studium und die Kritik der verschiedenen Hypothesen, deren Gegenstand dies Werk geworden ist, verweisen können: La Vénus drapée au musée du Louvre, Gaz. arch. 1887, p. 250 ss., p. 271 ss., pl. 30.

sammt die Beliebtheit einer Darstellung bezeugen, auf die man in der hellenistischen und römischen Zeit oft zurückgriff[1]). Wir haben hier nicht ihr Schicksal in Rom zu verfolgen, wir haben auch nicht zu untersuchen, in welchem Umfang etwa Arkesilas, ein Bildhauer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, bei seiner Venus genetrix, die er für den von Julius Cäsar geweihten Tempel schuf, sich dadurch beeinflussen liess. Wir wollen uns mit dem Hinweis begnügen, dass einige zu Myrina[2]) gefundene Terracottawiederholungen der Statue beweisen, wie sehr dieser Typus den Koroplasten der hellenistischen Epoche vertraut war. Aber in welche Zeit soll man die Entstehung des Originalmotivs setzen? Soll man, wie mehrere Gelehrte thun, Praxiteles die Ehre der Erfindung zuweisen, oder bis ins fünfte Jahrhundert damit zurückgehen und Alkamenes als Erfinder desselben bezeichnen[3])? Wir entscheiden uns für die letztere Annahme. In der That widerspricht im Typus und Stil der Statue nichts dem Geist des fünften Jahrhunderts. Auf die durchscheinenden Gewänder versteht sich schon die Schule des Phidias, wie die Nike des Parthenon und die Nikebalustrade beweisen. Auch das von der Schulter gleitende Gewand ist nicht das Merkmal einer jüngeren Kunstrichtung: man erinnere sich nur an die Parzen und an die Sandalenbinderin. Die Bewegung der rechten Hand endlich, die den Mantel hochzieht, ist gleichsam ein Vermächtniss der archaischen Sculptur: die Hera vom Parthenonfries zeigt zur Genüge, wie auch Phidias es sich zu eigen machte. Aber vor Allem besitzt der Kopf Eigenthümlichkeiten, welche jeden Zweifel über die Entstehungszeit beseitigen. Die geradlinige Stirn, der Mund mit den geschwungenen, halbgeöffneten Lippen, um die ein leiser Anflug von Lächeln spielt,

---

1) S. Reinach a. a. O. hat diese Repliken aufgezählt. Conze (Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 199 ff.) hat einige neuerdings gefundene Wiederholungen, die aus dem Piräus und aus Pergamon stammen, nebst anderen, die in den Museen von Athen und Mykonos sind, beschrieben.

2) Pottier und Reinach, La Nécropole de Myrina, p. 309—315.

3) S. Reinach (Gaz. arch. 1887 a. a. O.) hat sich bemüht, diese verschiedenen Annahmen zu vereinigen. Er erkennt in der Statue von Fréjus und in ihren Wiederholungen einen Typus, der wahrscheinlich durch Alkamenes geschaffen wurde, aber mit Abänderungen, die wir nicht näher angeben können, von Praxiteles wiederholt und späterhin sowohl durch die Koroplasten Kleinasiens als durch die Künstler der hellenistischen und griechisch-römischen Zeit nachgeahmt wurde, so unter anderem, obgleich das fraglich bleiben muss, vielleicht durch Arkesilas in jenem Bild der Göttin, das er für den Tempel auf dem Forum Julium schuf. Conze (Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 199) erklärt sich bestimmt für Alkamenes; er folgt darin Furtwängler (Lexikon der Mythologie von Roscher, S. 142 und Meisterwerke, S. 117), dem auch Lucy Mitchell (Ancient sculpture, p. 320) sich anschliesst. Vgl. Wolters, Athen. Mittheil. XII, 1887, S. 378.

die Augen, bei denen der Vorsprung der Lider ringsum deutlich angegeben ist, statt wie an den Köpfen aus der Schule des Praxiteles sich nach den Enden hin zu verlieren, alle diese Züge ergeben ein ruhiges, mehr träumerisches als lächelndes Antlitz, das jeden Gedanken an Coquetterie und Muthwillen ausschliesst. Man kann das nach einer vortrefflichen Wiederholung des Neapeler Museums beurtheilen, deren Kopf im Profil hier neben abgebildet ist (Fig. 58)[1]). Endlich erinnert uns die einfache Behandlungsweise des Haares mit seinen welligen Strähnen um die Schläfen an den schönen Kopf Laborde's (vgl. Fig. 19), den man als sicheres Beispiel phidiasischer Kopfbildung ansehen kann[2]). Alle diese Uebereinstimmungen legen es nahe, in der Statue von Fréjus eine gute Wiederholung der Aphrodite ἐν Κήποις zu erblicken, die vielleicht im letzten vorchristlichen Jahrhundert von irgend einem Künstler ausgeführt wurde, dem die Vorbilder des fünften Jahrhunderts es angethan hatten. Es fragt sich nun, ob wir, in Copien wenigstens, noch andere Werke des Alkamenes kennen. Allein Identificationen, bei denen das persönliche Empfinden eine wesentliche Rolle spielt, haben stets nur den Werth von Vermuthungen; wir wollen ihre Zahl nicht ins Maasslose vermehren und beschränken

Fig. 58. Kopf einer Statue des Neapeler Museums. Wiederholung der Aphrodite von Fréjus.

1) Dieser Kopf ist publicirt in den Antiken Denkmälern, herausg. vom arch. Inst. I, Taf. 55, 2, S. 45 (E. Petersen). Unsere Abbildung ist nach einem Abguss des archäologischen Museums in Strassburg hergestellt, den Herr Michaelis die Güte hatte, für uns photographiren zu lassen.

2) Man hat öfters vom Archaismus des Kopfes gesprochen. So meint Winter (50. Programm zum Winckelmannsfest, S. 119—121), der Stil sei zu streng, um der Zeit des Alkamenes zuzugehören, und das Original müsse um 450 entstanden sein. Ich für mein Theil kann keine Spur von Archaismus darin entdecken.

uns darauf, diejenigen namhaft zu machen, welche die grösste Wahrscheinlichkeit für sich haben. Furtwängler erblickt in einem Casseler Torso, dem er den Kopf einer vaticanischen Herme (Fig. 59)[1]) anpasst, eine Copie des Hephaistos. Dieser schöne Kopf mit regelmässigen, ernsten Zügen, das Haupt bedeckt mit der spitzen Mütze der Handwerker und Matrosen, ist gewiss, wie Brunn nachgewiesen hat, ein Götterkopf, und keine Benennung passt so gut dafür wie die als Hephaistos. Der Sieger im Pentathlon, den Alkamenes geschaffen, war eine berühmte Bronze; das Epitheton Enkrinomenos beweist, dass man sich wie auf eine Art Kanon darauf berief und dass sie in den Augen der Alten für ein Werk galt, das die Manier des Meisters mit am besten kennzeichnete. Wir können daher die zuerst von Kekulé[2]) aufgestellte Vermuthung, der Athlete des Alkamenes könne das Original des vaticanischen Diskobolen (Fig. 60) sein, als sehr annehmbar gelten lassen. Dieser Diskuswerfer hat nicht die gewundene Haltung des myronischen. Mit dem linken Bein fest auftretend, das Haupt ein wenig geneigt, die rechte Hand nach vorn gestreckt, sucht er eine sichere Stellung zu gewinnen und bemisst mit dem Auge die Entfernung, welche sein Diskus durchfliegen soll. Sein Kopf besitzt ein ausgesprochen attisches Gepräge; der so höchst individuelle Rhythmus in der Bewegung und Stellung der Beine verbietet, an ein Werk des Polyklet zu denken. Wenn der Pentathlos

Fig. 59. Hephaistos, Herme im Vatican.

1) Meisterwerke, S. 120. Der vaticanische Kopf ist abgebildet in den Mon. ined. VII, Taf. 81. Vgl. Brunn, Griech. Götterideale, Taf. II, S. 16 ff.

2) Arch. Zeitung 1866, S. 169. Furtwängler bekennt sich zu derselben Ansicht: Meisterwerke, S. 122.

des Alkamenes für einen vorbildlichen Typus galt, so entspricht dieser Geltung nichts besser als die vaticanische Statue [1]).

Man kennt die grosse Bedeutung, welche für die griechischen Künstler die Entdeckung einer neuen Linienführung, eines glücklich gefundenen Stellungsmotivs zu haben pflegt. Nun, dasselbe Linienspiel, dieselbe Haltung, die wir beim Diskobolen beobachtet haben, finden wir bei einer wohlbekannten Statue wieder, nämlich beim Mars Borghese des Louvre (Fig. 61) [2]). Der Urheber des Originals kannte sicher den Doryphoros des Polyklet; er liess sich vielleicht durch ihn in Bezug auf die Haltung der Arme und die sehr bestimmte Angabe der Partien des Oberkörpers bestimmen [3]). Aber damit sind auch die Uebereinstimmungen mit Polyklet erschöpft; der Kopf, von dem es in Dresden und Mün-

Fig. 60. Der Diskobol des Vatican.

1) Die Literatur findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 465 und Helbig, Führer I, Nr. 330. Abgebildet ist die Statue in der Arch. Zeitung, 1866, Taf. 209, 1—2; Brunn, Denkmäler Nr. 131. Eine Wiederholung befindet sich in England in Duncombe Park: Michaelis, Ancient marbles in Gr. Britain, S. 295, Nr. 2.

2) E. Q. Visconti, Monumenti scelti Borghesiani, Taf. 3, 1. Brunn, Denkmäler, Nr. 63. Die Bibliographie bietet Friederichs-Wolters, Nr. 1298.

3) Wegen dieser Eigenthümlichkeiten ist der Mars Borghese oft der Schule Polyklet's zugewiesen worden. Wolters a. a. O., Nr. 1298. Wo Benndorf die im lateranischen Museum befindliche Replik beschreibt, erkennt auch er darin ein polykletisches Werk (Benndorf und Schöne, Die ant. Bildwerke des lateran. Museums, S. 78, Nr. 127). Derselben Ansicht begegnet man bei Helbig, Führer I, Nr. 632. Vgl. Treu, Arch. Anzeiger 1891, S. 36. Furtwängler spricht sich für Alkamenes aus: Meisterwerke, S. 121.

Fig. 61. Ares des Louvre, sogenannter Mars Borghese.

chen[1]) gute Wiederholungen giebt, ist frischweg attisch (Fig. 62). Das Gesicht mit seinem schönen Oval, seinem träumerischen Ausdruck ist von ernster Anmuth; der Helm, dessen Wölbung mit zwei Greifen, dessen Visir mit zwei laufenden, durch eine Palmette getrennten Wölfen verziert ist, erinnert an den der Parthenos, nur ist er weniger reich. Es scheint, dass die Statue, was die allgemeine Stilgattung anbelangt, der attischen Schule des fünften Jahrhunderts angehört. Man hat viel über den Namen gestritten. Ist es ein Achill, ein Theseus oder ein Ares? Der Name Ares scheint der wahrscheinlichste: ihn empfehlen zudem jene Gruppen aus römischer Zeit,

1) Hettner, Dresdener Antikensammlung, 4. Aufl., S. 120, Nr. 266. München, Brunn, Beschreib. der Glypt. S. 115, Nr. 91. Der Louvre besitzt eine schlechte Replik, wo gleichwohl die Verzierungen des Helms treu wiederholt sind: Fröhner, Notice, Nr. 130.

wo mittelmässige Bildhauer Mars und Venus zusammengestellt und dabei dem Mars die Züge der borghesischen Statue, der Venus die der Venus von Milo geliehen haben[1]). Gewiss um den Kriegsgott deutlicher zu kennzeichnen, hat der Copist unten um das rechte Bein einen Ring gelegt, womit er auf die bekannte Geschichte vom Ares,

Fig. 62. Kopf des Mars Borghese. (Louvre.)

den Hephaistos in Ketten geschlagen, anspielen wollte[2]). Wenn, woran wir nicht zweifeln, der Mars Borghese wirklich ein Ares ist,

---

1) So die Gruppe des Capitol, Helbig, Führer I, Nr. 498. Selbstverständlich ist das Original des Mars Borghese als Einzelstatue geschaffen worden. Es ist uns unmöglich, die Ansicht Ravaisson's zu theilen, der meint, das Original der Venus von Milo sei mit einer Statue nach Art des Mars Borghese, den er für Theseus hält, zusammen gruppirt gewesen: La Vénus de Milo, Mém. de l'Acad. des Inscr., t. XXXIV, 1. partie, p. 82.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 121, Anm. 5) macht sehr richtig darauf aufmerksam, dass nur an der Statue des Louvre, nicht an den anderen Repliken, diese Eigenthümlichkeit vorkommt. Man hat diesen Ring auch als Lederpolster zum Festhalten der Beinschiene erklärt; aber er sitzt dafür zu hoch am Bein.

so muss man sich daran erinnern, dass Alkamenes eine Statue dieses Gottes für einen Tempel in Athen hergestellt hatte[1]); und wir kennen keine ansprechendere Vermuthung als die, dass eben diese Statue das Original war, von dem neben vielen anderen Repliken auch das Marmorwerk des Louvre abzuleiten ist.

Die früher citirte Lucianstelle enthält das bedeutungsvollste Urtheil, das wir aus dem Alterthum über Alkamenes besitzen: der Sohn des Kleruchen auf Lemnos war zweifellos ein Meister in der Darstellung weiblicher Anmuth und Schönheit. Aber eine Aeusserung Quintilian's, der ihm wie dem Phidias einen gewissen wuchtigen Ernst (pondus)[2]) zuschreibt, berechtigt zu der Annahme, dass er nicht bei der etwas engen Tradition der alten attischen Bildhauer stehen blieb; ja vielleicht dürfen wir in ihm den einzigen Meister erblicken, der die schwere Erbschaft des Phidias, theilweise wenigstens, anzutreten im Stande war.

Mehr oder weniger enge Bande scheinen mit der gleichen Schule einige Künstler zweiten Ranges zu verknüpfen, die freilich neben der Gestalt des Alkamenes sehr in den Schatten treten. So hat der Megarer Theokosmos, der für seine Geburtsstadt einen olympischen Zeus schuf, die Werkstatt des Phidias besucht. Weniger sicher ist das bei Pyrrhos, den man durch eine Bildsäule der Athena Hygieia kennt, deren halbrunde Basis noch vor einer Säule der Propyläen in situ sich befindet[3]). Plutarch wiederholt nur eine volksthümliche Ueberlieferung, wenn er erzählt, wie diese Statue, zu der Perikles den Auftrag gab, ein Wunder der Athene, wodurch sie einem vom Dach der Propyläen gefallenen Arbeiter das Leben erhalten hatte[4]), verewigen sollte. Wahrscheinlicher ist, dass die Statue des Pyrrhos beim Beginn des peloponnesischen Krieges, etwa aus Anlass der Pest in Athen, gewidmet wurde. Wir besitzen keine sichere Wiederholung der Statue des Pyrrhos[5]). Die Basisform, die

---

1) Pausanias I, 8, 4. Es war das ein Arestempel, wo sich ausserdem noch zwei Aphroditestatuen und eine Athene des Lokros aus Paros befanden.

2) Quintilian, Inst. orat. XII, 10, 8.

3) Die Basis ist abgebildet bei Jane Harrison, Mythol. and Monum. of anc. Athens, p. 389. Zur Inschrift vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 44, Nr. 53.

4) Plutarch, Perikles, 13. Vgl. zu dieser Stelle Wolters, Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 153, und die Zeichnung der Basis auf Taf. VI.

5) Michaelis dachte an einen Athenetypus, der durch eine Casseler Statue bekannt ist; [er ist jetzt als Lemnia erkannt.] Athen. Mittheil. I, S. 699. Vgl. die Einwände Puchstein's im Jahrbuch des arch. Inst. V, 1890, S. 92. [Furtwängler, Meisterwerke, S. 7.]

Standspuren, die sich erhalten haben, scheinen nur eine unbewegliche Haltung wie bei der Parthenos zuzulassen. Man kann also jene griechisch-römische Statuette von Epidauros, wo die Göttin in raschem Lauf mit umgewendetem Haupt und im Wind flatternden Gewändern dargestellt ist, nicht als genaue Replik davon ansehen. Aber auch diese Figur ist sicher von einem attischen Original aus der Schule des Phidias abhängig und sie beweist also, dass ein anderer Bildhauer aus der Zeit des Pyrrhos einen etwas anderen Typus für die Athena Hygieia erfunden haben muss [1]).

§ 2. DIE SCHULE DES MYRON UND DIE SELBSTÄNDIGEN BILDHAUER.

Man braucht Petron's Wort über Myron: „Der Meister von Eleutherä hat keinen Erben gefunden", nicht buchstäblich zu nehmen [2]). Der Realismus, dem Myron so glänzenden Ausdruck gegeben, zählt auch noch in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts Anhänger; der bekannteste ist Lykios, der eigene Sohn Myron's. Auch Lykios zeichnete sich in der Bronzekunst aus und machte eine gute Figur unter jenen Künstlern, die in den letzten Jahren der perikleischen Staatsverwaltung und zur Zeit des Nikiasfriedens an der Ausschmückung der Akropolis betheiligt waren. Eines dieser Werke fiel Allen in die Augen, welche den Aufgang zur Burg erstiegen. Es waren zwei Pferde aus Bronze, unter Lebensgrösse, gestiftet durch die drei Hipparchen Lakedaimonios (zweifellos den Sohn Kimon's), Xenophon und Pronapes. Sie erhoben sich auf kürzlich wiedergefundenen Postamenten vor dem rechten Flügel der Propyläen, nicht weit vom Niketempel, und erinnerten an den glücklichen Feldzug nach Euböa, den Perikles im Jahre 446 befehligt hatte [3]). Weiterhin, zwischen den Propyläen und dem Bezirk der Artemis Brauronia, sah man eine andere Bronzefigur mit der Unterschrift des Lykios; es war ein Knabe mit einem Weihwasserbecken (*περιρραντήριον*), also

1) Ἐφημ. ἀρχ. 1886, pl. 12, Nr. I. Vgl. Petersen, Athen. Mittheil. 1886, S. 309.

2) Petron., Satiren, 88.

3) Lolling, Δελτίον ἀρχ. 1889, p. 179. Lolling glaubt, dass die Widmung unmittelbar nach den Ereignissen geschah, wodurch wir als Geburtszeit des Lykios ungefähr das Jahr 484 erhielten. Aber der Platz für die Pferde scheint durch Mnesikles vorgesehen zu sein; so kann das Weihgeschenk sehr wohl auch gleichzeitig mit den Propyläen (437—431) sein. Die Inschriften sind übrigens erneuert und datiren nicht nothwendiger Weise aus dem fünften Jahrhundert. Man darf daraus also nicht folgern, dass die Gruppe um 445 gestiftet und dann durch Mnesikles an dieser Stelle wieder aufgebaut worden sei. [Vgl. hierüber auch P. Wolters: Zum Alter des Niketempels, in den Bonner Studien, Berlin 1890, S. 99, Taf. 6 und E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, 1891, S. 155.]

ein religiöser Gegenstand, doch dem wirklichen Leben entnommen und schon dem Genre verwandt [1]). Ein anderer Knabe, welcher in Kohlen blies, um ein verlöschendes Feuer neu anzufachen, entstammt durchaus derselben Richtung [2]). Die Statue des Pankratiasten Autolykos endlich gemahnt nochmals an myronische Tradition. Jedoch macht sich Lykios auch an grössere Gegenstände, wie seine Argonautengruppe bezeugt und ganz besonders jene Figurenreihe, welche durch die Apolloniaten nach Olympia gestiftet wurde und einen Kampf der Griechen und Trojaner darstellte. Die Anordnung der Figuren auf einem halbkreisförmigen Postament erinnerte an die Compositionsweise der alten Meister [3]).

Unter die Künstler der myronischen Schule muss man zweifellos einen Bildhauer Styppax zählen, der aus Cypern kam und, wie Lykios, von lebendigstem Realismus war. Sein berühmtestes Werk, der Splanchnoptes, war ein Knabe von Bronze, der die Eingeweide eines Opfertieres röstet [4]). Wir bringen mit derselben Gruppe nach dem Vorgang Brunn's [5]) einen als Thierbildner berühmten Bildhauer, Strongylion, in Verbindung, dessen Ochsen und Pferde man sehr bewunderte [6]) und der gewiss Myron's gefeierte Kuh gekannt hatte. In

---

1) Pausanias I, 23, 7.

2) Plinius, Nat. Hist. 34, 79. Es ist das zweifellos derselbe, wie der von Plinius am Schluss der angeführten Stelle erwähnte puer suffitor. Blümner meint, dass dies der von Pausanias (I, 24, 2) zwischen den Propyläen und dem Parthenon namhaft gemachte Phrixos gewesen sei: er hätte dann einen Theil der Argonautengruppe gebildet, die ja auch ein Werk des Lykios war (Blümner, Arch. Zeitung 1870, S. 55). Von anderer Seite hat man versucht, diesen Phrixos mit einer Figur des argivischen Bildhauers Naukydes zu identificiren, von dem es einen Widderopferer (immolans arietem, Plin. 38, 80) gab. Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 68, Nr. 87.

3) Die Belegstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, 862—867.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 81 und 22, 44. Plinius wiederholt anlässlich dieser Statue die von Plutarch über die Athene des Pyrrhos mitgetheilte Anekdote. Der Splanchnoptes war ein Lieblingssclave des Perikles, der von der Höhe des Parthenon herab gefallen war. Athene war dem Perikles erschienen und hatte ihm eine wunderbare Pflanze, das Perdikion oder Parthenion, gezeigt, welches den Knaben heilte (vgl. Wolters, Athen. Mittheil. XVI, 1891, S. 156). Es existirt kein Grund, diese Statue, wie Klein gethan hat, mit dem puer suffitor des Lykios zusammen zu werfen und zu bestreiten, dass Styppax sie geschaffen (W. Klein, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich VII, 1883, S. 71). Mayer hat die Bedeutung des Wortes Splanchnoptes aus jenen Vasenbildern erklärt, wo man an einem Altar einen jungen Diener stehen sieht, der sich anschickt, die Eingeweide des Opferthiers mit Hilfe eines langen Spiesses aufs Feuer zu legen (Mayer, Splanchnoptes, Jahrb. des arch. Inst. VIII, 1893, S. 218). Mayer bringt geschickt mit der Pliniusstelle eine Marmorstatue in Verbindung, die 1888 bei den Ausgrabungen des Olympieion zu Athen gefunden worden ist (a. a. O., Taf. 4),; es ist ein Knabe von etwa 15 Jahren, in jenem noch etwas strengen Stil, an dem man die Schüler des Myron erkennen kann.

5) Brunn, Gesch. der griech. Künstler I., S. 268.

6) Pausanias IX, 30, 1: ἀνδρὸς βοῦς καὶ ἵππους ἄριστα εἰργασμένου.

seinen „Vögeln", die im Jahre 414 aufgeführt wurden, spielt Aristophanes auf ein grosses, ehernes Weihgeschenk an, das ein Athener Chairedemos bei Strongylion für die Akropolis bestellt hatte; es war das trojanische Pferd *(δούριος ἵππος)*, aus dem man den Menestheus und Teukros und die Söhne des Theseus heraussteigen sah [1]). Wir wissen nicht, ob Strongylion ein Attiker war oder einer von jenen Fremden, die nach Athen kamen, um dort ihr Glück zu machen. Jedenfalls bezeugen seine Musen des Helikon und seine Artemis Soteira von Megara, dass sein Ruf auch über die Grenzen Attikas gedrungen war. Seine Werke waren in Rom gesucht. Brutus, der Besiegte von Philippi, bezeugte eine ganz besondere Vorliebe für eine Knabenstatuette von der Hand des Strongylion, und Nero war untrennbar von seiner Amazone mit den schönen Waden *(εὔκνημος)*, welche man sich wohl hütete zu vergessen, wenn man das Reisegepäck für den Kaiser zusammenstellte [2]).

Eine vollständige Aufzählung der jüngsten Zeitgenossen des Phidias würde uns zu weit führen. Was wissen wir z. B. von Apollodor und Euphoros, die ausschliesslich durch Inschriften bekannt sind? Es lohnt sich mehr bei Künstlern zu verweilen, von denen genug überliefert ist, um ihr Bild mit einigen bestimmten Zügen ausstatten zu können. So ermöglichen es die Schriftquellen, in Kallimachos eine sehr originelle Persönlichkeit zu erkennen, einen Meister, den man kaum bei den Schülern des Phidias oder Myron unterbringen kann. Wenn die Grenzen seiner Schaffenszeit auch unbestimmt sind, so gehört er doch jedenfalls dem fünften Jahrhundert an. Er war der Verfertiger jener berühmten goldenen Lampe, die Tag und Nacht in der Cella der Athena Polias im Erechtheion brannte; auch den bronzenen Palmbaum hatte er ciselirt, welcher den Rauch der Lampe über das Dach hinaus leitete. Man kann daraus folgern, dass er noch in der Zeit thätig war, als die Arbeiten am Erechtheion im Gange waren, d. h. von 421 bis 413, wenn nicht gar bis 409 [3]). Dieses Werk der Goldschmiedekunst und Toreutik

1) Aristophanes, aves v. 1128 und Scholiast dazu. Paus. I, 23, 8. Die Basis mit der Inschrift ist wieder aufgefunden worden: Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 52.

2) Overbeck, Schriftquellen, 879—883.

3) Benndorf (Ueber das Cultbild der Athena Nike, S. 40) hält ihn für einen Zeitgenossen des Kimon und nimmt an, dass die Lampe zunächst in einer provisorischen Cella ihre Stelle gefunden habe. In der interessanten Untersuchung, welche Furtwängler dem Kallimachos gewidmet hat, führt er ihn als Lieblingskünstler des Nikias und der conservativen Partei ein. Er weist ihm eine

kennzeichnet den Kallimachos als geschickten Ciseleur; und an Ciselirarbeit erinnert ja auch das korinthische Säulenkapitäl, dessen Erfindung eine wohl bekannte, dichterisch ausgeschmückte Legende ihm zuschreibt [1]). Aber er kann auch unter den Bildhauern seinen Platz behaupten. Als ein Künstler, dem seine Zeitgenossen den Beinamen des Raffinirten *(κατατηξίτεχνος)* verliehen, der an sich selbst die grössten Ansprüche stellte, der seine Werke, selbst auf Kosten der Eleganz, bis in die feinsten Kleinigkeiten vollendet ausführte, beherrschte er vor Allem die Technik in vollkommener Weise [2]). Er kam zuerst auf den Einfall, zum Aushöhlen des Marmors den Bohrer anzuwenden, um damit jene erstaunlichen Feinheiten zu erzielen, die wir am Parthenon an den Gewändern der Parzen [3]) bewundern; und vielleicht hat gerade er Antheil an jener unverkennbaren Weiterentwickelung, welche die Bildhauer der Nikebalustrade der Virtuosität in die Arme trieb. Das ist offenbar der hervorstechende Zug in seinem Wesen; denn an seinen statuarischen Werken, an seiner Hera als Braut und an seinen tanzenden Lakonierinnen lobte man vor Allem die vollendet feine Ausführung. Man verglich ihn wegen der ein wenig mageren Zierlichkeit *(λεπτότης)* seines Stils mit Kalamis, und so erscheint er uns als ein unmittelbarer Erbe der alten, attischen Meister. Zu einer Zeit, wo um ihn her die Kunst unter dem mächtigen Anstoss des Phidias eine ganz neue wurde, hielt er an der feinen Detailbehandlung der alten Schule fest.

Wir können sogar noch weiter gehen und in ihm den wirklichen Nachfolger des Kalamis, einen Schöpfer des archaisirenden Stils erkennen [4]). Man liest seinen Namen auf einem Relief des capitolinischen Museums, das in jenem bewussten Archaismus gearbeitet ist, den die neuattischen Bildhauer im letzten vorchristlichen Jahrhundert wieder in Mode brachten [5]). Es ist nur eine Kopie, aber nichts hindert uns anzunehmen, dass sie genau ist. Nun können

---

wichtige Rolle bei der Ausschmückung des Erechtheion zu. Die goldene Lampe sollte an den bronzenen Palmbaum erinnern, den Kimon nach dem Sieg am Eurymedon nach Delphi stiftete (Meisterwerke, S. 200—207).

1) Vitruv IV, 1, 9. Vgl. Chipiez, Origines des ordres grecs, p. 303.

2) Pausanias I, 26, 2. Vitruv IV, 1, 10: qui propter elegantiam et subtilitatem artis marmorariae ab Atheniensibus catatexitechnus fuerat nominatus.

3) Vgl. Puchstein, Berliner philologische Wochenschrift, 1890, S. 194.

4) Furtwängler, Meisterwerke, S. 202.

5) Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 331, Nr. 500.

wir uns seine *Saltantes Lacaenae* vorstellen: sie lieferten das Vorbild für jene auf den Fusszehen tanzenden archaisirenden Gestalten mit einem Kalathiskos im Haar, welche die neuattischen Bildhauer so manches Mal dargestellt haben [1]). So setzt Kallimachos in einer kunstverständigeren, aber weniger naiven Weise die Tradition des Kalamis fort. Er begeistert sich für die Gestalten, welche die Kunst vor Phidias geschaffen, um einen pseudo-archaischen Stil ins Leben zu rufen und jene zierlichen, mageren, mit fein gefältelten Gewändern bekleideten Figuren in Mode zu bringen, welche unter dem Meissel der Neuattiker späterhin von Neuem erstehen sollten.

Unter die Meister, die man als selbstständig bezeichnen kann, insofern die Schriftquellen von ihnen keinerlei Schulverhältniss angeben, muss man auch den Kresilas zählen, der zwar aus der kretischen Stadt Kydonia stammte, aber sicher in Athen gearbeitet hat: man liest seine Unterschrift an einem Postament auf der Akropolis, das ein Weihgeschenk des Hermolykos, eines Sohnes des Diitrephes, getragen hatte. Das Votivgeschenk, das sich auf dem Postament erhob, war das Erzbildniss eines verwundeten Kriegers, der, obgleich von mehreren Pfeilen durchbohrt, noch immer eine drohende Haltung einnahm [2]). Es könnte dies, wie Pausanias meint, die Statue des Vaters des Hermolykos, jenes Diitrephes gewesen sein, der im peloponnesischen Krieg die thrakischen Söldner bei der Ausplünderung von Mykalessos befehligte [3]). Allein man hat gute Gründe, den Vorfahr des Gebers, Hermolykos, den Sohn des Euthoinos, einen der Helden aus der Schlacht bei Mykale, in dem hier Dargestellten zu erblicken [4]). Ist dem so, dann fällt die Thätigkeit des Kresilas noch in die Lebenszeit des Perikles, und der kretische Meister hat sein berühmtes Porträt des grossen Staatsmannes, in dem er mit seltenem Glück die vornehmen Gesichtszüge des „Olympiers" festhielt, nach dem Leben schaffen können [5]). Aller Wahrscheinlichkeit

1) Arch. Anzeiger 1893, S. 76f. Vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 96.

2) Plinius, Nat. Hist. 34, 74. Pausanias I, 23, 3. Für die Inschrift vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 46.

3) Thukydides VII, 29f.

4) J. Six, Jahrbuch des arch. Inst. VII, 1892, S. 185. Six hat vorgeschlagen, eine Wiederholung der Statue auf einer Lekythos mit schwarzen Figuren auf weissem Grund zu erkennen, die aus der alten Sammlung Luynes stammt. Dieser Vermuthung hat A. Gerke widersprochen: Jahrbuch des arch. Inst. VIII, 1893, S. 113. Vgl. Kekulé, Arch. Anzeiger 1893, S. 75, Anm. 1.

5) Plinius, Nat. Hist. 34, 74. Pausanias spricht auch von einer Statue des Perikles, die sich auf der Akropolis befand (I, 25, 1). Es war dies also eine Porträtstatue und zwar gerade die,

nach ist dieses Werk des Kresilas das Original, auf das die Hermenbüsten des Perikles in London, München und im Vatikan zurückgehen [1]. Die schönste von diesen drei Büsten ist die im Britischen Museum, die man für eine treue Wiederholung der verschwundenen Statue ansehen kann (Fig. 63). Perikles trägt den zurückgeschlagenen korinthischen Helm; aber das ist kein Auskunftsmittel, um die Unförmlichkeit seines Kopfes zu verhüllen, dieses „Zwiebelkopfes", über den die Komiker sich so lustig machten; man muss in dem Helm einfach das Abzeichen des Strategenamtes erkennen, das er fünfzehn Jahre lang bekleidete [2]. Das Marmorbild lässt mit einziger Lebendigkeit das Bild des grossen Redners vor uns erstehen, und wir möchten in diesen festen, regelmässigen Zügen gern die moralischen Eigenschaften, welche das Glück des Perikles erklären und rechtfertigen, seine Ueberredungsgabe, seine entschlossene Milde, seine grosse Würde in der Lebensweise, seine unvergleichliche Hoheit der Gedanken zum Ausdruck gebracht sehen. Man rühmte von dem Künstler, er habe die Vornehmheit seines Modelles noch gesteigert: es scheint, dass dies nicht nur eine leere Phrase ist. Wir haben es offenbar mit einem Porträt zu thun, wie eben die Meister des fünften Jahrhunderts es auffassten: ohne einem niedrigen Realismus zu huldigen, wussten sie den hervorstechenden Zug einer Physiognomie sehr wohl heraus zu arbeiten und versuchten doch zugleich in den individuellen Ausdruck etwas allgemein Gültiges hinein zu legen.

Wenn man nach dem Verzeichniss seiner Werke urtheilen darf, so nahm Kresilas bei seinen Zeitgenossen eine sehr geachtete Stellung ein. Er arbeitete für einen Bewohner von Hermione, der ihn mit einem Votivbild für die chthonische Demeter beauftragt hatte [3]; er lieferte für die Epheser eine verwundete Amazone, von der wir vielleicht in einer Statue des capitolinischen Museums eine Kopie be-

---

deren Basis auf der Akropolis wieder gefunden wurde mit der Inschrift: *Περι]κλέος [Κρεσ]ίλας ἐποίε.* Vgl. *Δελτίον ἀρχ.* 1889, S. 36 und Corpus Inscr. Atticar., IV, S. 154, 403 a.

1) Die Büste des Britischen Museums findet man in den Ancient Marbles II, pl. 32, die des Vatican bei Visconti, Museo Pio-Clementino VI, 29 und Arch. Zeitung 1868, Taf. 2, 2 abgebildet (vgl. Helbig, Führer I, Nr. 281). Ueber die Münchener Herme vgl. Brunn, Beschr. der Glyptothek, Nr. 157; über die der Sammlung Barracco Coll. Barracco, pl. XXXIX, XXXX a.

2) Das Berliner Museum besitzt eine Büste im Helm, in der man das Bild eines athenischen Strategen der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts erkennen kann (Beschr. der ant. Sculpturen zu Berlin, Nr. 311). Furtwängler hat vorgeschlagen, sie ebenfalls dem Kresilas zuzuschreiben (Meisterwerke, S. 275).

3) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 45.

sitzen [1]); die delphischen Ausgrabungen haben uns ein Postament mit seiner Meisterinschrift kennen lehren: es war das ein Werk, von dem die Schriftquellen schweigen [2]). Endlich schreibt man ihm einen Doryphoros zu, und dies Zeugniss scheint anzudeuten, dass der kre-

Fig. 63. Herme des Perikles. (Britisches Museum.)

tische Bildhauer nicht nur die attischen Meister gekannt hat, sondern dass er vielleicht auch mit Polyklet einige Berührungspunkte besass. Man sieht, wie eng ein Urtheil wäre, das nicht auf diese mannigfaltigen Einflüsse Rücksicht nähme. Es fehlt uns die Musse, um hier

1) Vgl. über diese Amazonentypen und den sogenannten Wettbewerb, den die Epheser dafür ausschrieben, Band I, S. 531 ff. und Furtwängler, Meisterwerke, S. 286—303.

2) Bull de corresp. hellén. 1894, p. 181.

alle Vermuthungen zu erörtern, die neuerdings über Kresilas geäussert worden sind. Kekulé schreibt ihm das Original eines Marmorkopfes des Anakreon zu, der sich im Berliner Museum befindet[1]). In einer geistvollen Studie erklärt ihn Furtwängler für den Urheber mehrerer lange Zeit anonym gewesener Werke, so des angeblichen Alkibiades in der Sala della biga des Vatican, so des Münchener Diomedes, der Pallas von Velletri im Louvre, des Diadumenos Petworth und der schönen Maske der Meduse Rondanini in München[2]). Aber keine dieser Vermuthungen lässt sich zur Gewissheit erheben, und so bleibt die Herme des Perikles das einzige Werk, aus dem wir mit einiger Sicherheit den Stil des Kresilas kennen lernen.

Alle diese Künstlernamen, alle diese grossentheils verlorenen Werke, von denen die Forschung Copien nachzuweisen sucht, all' das lässt uns in Athen zur Zeit des peloponnesischen Kriegs eine überraschende Kunstthätigkeit ahnen. Eine der friedlosesten Epochen der athenischen Geschichte ist auch zugleich eine der glänzendsten. Man begreift es leicht, dass beim Beginn der römischen Herrschaft der grosse attische Stil des fünften Jahrhunderts wieder in Aufnahme kam und dass ein Heer von Copisten die berühmtesten Werke desselben wiederholte. Im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entwickelte sich eine richtige Renaissance, die von diesen Vorbildern ihre Anregung empfing und sie in Menge copirte. Diese Wiederholungen bevölkern unsere Museen; nur zu oft sind wir auf sie angewiesen, um über Meister aus der Zeit des Phidias uns zu belehren. So ist es ein seltener Glücksfall, dass wir ein Originalwerk nachweisen können, das uns, ohne Veränderung, die Stilformen der attischen Schule vor Augen führt. Im Jahre 1892 hat das Berliner Museum die grosse Statue einer bekleideten Frau erworben, die aus Venedig stammt und zweifellos durch einen Gefährten Morosini's aus Griechenland mitgebracht worden war (Fig. 64)[3]). Der italienische Bildhauer, der mit ihrer Ergänzung beauftragt war, hatte unter ihrem linken Arm eine grosse Vase und unter dem etwas aufgehobenen Fuss derselben Seite eine Schildkröte angebracht. Kekulé ergänzt unter dem linken Fuss einen Vogel, eine Gans, und auf der rechten Hand eine

---

1) Jahrb. des arch. Inst. VII, 1892, S. 119, Taf. 3.

2) Furtwängler, Meisterwerke, 277—337.

3) Kekulé, Ueber eine weibliche Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebelfiguren, Berlin 1894. Vgl. Arch. Anzeiger 1893, S. 74.

Taube und lässt die Figur ihren anderen Arm auf ein Idol archaischen Stils aufstützen; er erkennt darin eine Aphrodite. Wenige Werke sind, dem Stil nach, näher mit den Parthenonsculpturen, im besonderen mit der Parzengruppe verwandt: dieselbe fliessende Darstellung der Chitonfalten auf der Brust und an den Armen; dieselbe reiche Pracht in der Art, wie der Mantel fällt. Alles verräth die Hand eines Schülers des Phidias. Kekulé schlägt mit allem Vorbehalt den Namen des Agorakritos vor; in so fern er in der Statue das Werk eines jener Bildhauer erkennt, die mit Phidias und unter seiner Anleitung an den Parthenongruppen gearbeitet haben, kann man seinem Urtheil nur unbedingt beipflichten.

Fig. 64. Statue einer bekleideten Frau. (Berliner Museum.)

Je seltener die Originale sind, um so weniger dürfen wir es ablehnen, die Copien, welche uns eine abgerundetere Vorstellung von der attischen Schule zu geben versprechen, in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen. So geht z. B. der überlebensgrosse Kopf einer Göttin im Berliner Museum direct auf ein attisches Original aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zurück (Fig. 65)[1]). Der ruhige, majestätische

1) Beschreibung der ant. Sculpt. zu Berlin, Nr. 608. Furtwängler (Meisterwerke, Taf. V und S. 118) hält ihn für ein Werk des Alkamenes.

Gesichtsausdruck scheint auf eine Hera zu weisen. Das Haar ist von einem breiten Band umschlungen, das sich nach hinten zu einer Sphendone verbreitert; über den Schläfen bedecken die Lockenmassen dieses Band zum Theil und heben sich mit ihren Wellenlinien aufs glücklichste von der glatten Oberfläche desselben ab. Wir haben schon gesehen, wie die Bildhauer bei den Köpfen der jungen Epheben, z. B. dem Typus des Diadumenos, diese Anordnung des Haares verwerthet haben. Zumal weibliche Köpfe bekommen dadurch etwas ungemein elegantes, das wohl geeignet war, die Künstler zu bestechen; nichts muss begreiflicher erscheinen, als dass die Schule des Skopas im vierten Jahrhundert darauf zurückgriff [1]).

Fig. 65. Kopf einer Göttin. Berliner Museum. (Nach Furtwängler, Meisterwerke, Taf. V.)

Besonders häufig wurde in dieser Zeit die Athene dargestellt. Die Schüler des Phidias und ihre Zeitgenossen, ein Alkamenes und Agorakritos, ein Kresilas und Pyrrhos, haben unter Statuen dieser Göttin ihren Künstlernamen gesetzt; die attische Kunst vervielfältigt diese Bilder mit ebenso grosser Vorliebe, wie die italienischen Maler des 16. Jahrhunderts immer wieder Madonnen malen. Die Statuen des Phidias hatten die wesentlichen Züge im Bilde der Athene festgelegt; aber die Schüler führen Variationen ein, indem sie in die Haltung, den Gesichtsausdruck, das Spiel des Faltenwurfs mehr oder weniger von ihrer persönlichen Empfindung hineinlegen. Unter den erhaltenen Statuen, welche am directesten von den durch Phidias geschaffenen Typen herzuleiten sind, muss man in erster Linie den Torso Medici aus der École des Beaux-Arts zu Paris erwähnen, ein Werk grössten

---

1) Ueber die Reihe der Köpfe, welche uns die Entwickelung dieses Motivs zeigen, vgl. G. Perrot, Fondation Piot, Monuments et mémoires I, p. 129 sqq., wobei von einem entsprechenden Kopf des Louvre ausgegangen wird.

Stils, wo die architektonische Strenge in der Anordnung des dorischen Chitons durch die zierlichen Falten des unter dem Chiton getragenen ionischen Gewandes gemildert wird[1]). Die Athene Farnese des Neapeler Museums verräth sich ebenfalls als Wiederholung eines

Fig. 66. Kopf der Athene Farnese. (Neapeler Museum.)

attischen Werks, doch aus etwas späterer Zeit[2]). Während der Kopf mit dem Helm, der Greifen und eine Sphinx als Schmuck trägt, direct unter dem Einfluss der Parthenos steht (Fig. 66), hat der Bildhauer für die Gewandung eine weniger strenge Anordnung angestrebt und die zierlichen Falten des ionischen Untergewandes glücklich zur Geltung gebracht. Ein sehr individueller Gesichtsausdruck charakterisirt die Kolossalstatue des Louvre, die man als Pallas von Velletri kennt (Fig. 67)[3]). Die geschickte Anordnung

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 171; Furtwängler (Meisterwerke, S. 46 ff.) erkennt darin die Promachos des Phidias wieder.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 104 f.) hält Alkamenes für den Urheber.

3) Fröhner, Notice, Nr. 114. Brunn, Denkmäler, Nr. 68. Furtwängler (Meisterwerke, S. 311) weist sie dem Kresilas zu und erkennt darin die Athene, welche ins Disoterion des Piräus ge-

des Costüms, ein dorischer Chiton, über den ein Mantel geworfen ist, die korinthische Form des Helmes bezeichnen sie als eine originale Schöpfung, und das Gesicht mit dem langgezogenen Oval, den nur wenig geöffneten Augen, verleiht ihr ein sehr individuelles

Fig. 67. Pallas von Velletri. (Louvre.)

Gepräge. Es wären noch viele Variationen aufzuzählen; mehrere davon weisen schon auf den Stil des vierten Jahrhunderts hin, so ein Kopf der Sammlung Barracco[1]) und die Athene im Louvre,

stiftet wurde. Aber man muss, um diese Hypothese gelten zu lassen, der Pliniusstelle (Nat. Hist. 34, 74), welche den Kephisodot als Urheber der Athene des Piräus namhaft macht, Gewalt anthun.

1) Coll. Barracco, Livr. III—V, Nr. 48.

welche in ihrer Aegis die Lade mit dem Erichthonios trägt, ein entzückendes Werk, das den strengen Gesichtsausdruck durch einen Zug mütterlicher Fürsorge gemildert zeigt[1]); doch diese Proben beweisen zur Genüge, wie mannigfache Schattirungen der Auffassung die attische Kunst des fünften Jahrhunderts bei der Darstellung der kriegerischen Jungfrau in Aufnahme bringt.

§ 3. DIE RELIEFS, IM BESONDEREN DIE GRABRELIEFS.

Ein charakteristischer Zug für die griechische Kunst ist die Leichtigkeit, mit der die Schöpfungen der grossen Meister auf die weitesten Kreise Einfluss gewinnen. Der Unterschied, den wir Modernen zwischen der eigentlichen Kunst und dem Kunstgewerbe zu machen gezwungen sind, existirt für die Griechen nicht. Vollzieht sich eine jener Weiterentwickelungen, die neue Typen und Stilformen aufbringt, so stellt sie sich als unwiderstehlicher Strom dar, dem auch die bescheidensten Erzeugnisse sich nicht entziehen können. Wenn der Vasenmaler seine Modelle den Fresken des Polygnot und Mikon entnimmt, so macht sich der Marmorarbeiter, der für einige Drachmen ein Weihgeschenk oder eine Grabstele ausmeisselt, gewissermassen zum namenlosen Schüler der Meister mit klingendem Namen. Man würde sich also eines grossen Hülfsmittels berauben, wenn man diese anonymen, der Künstlerunterschrift entbehrenden Reliefs unbeachtet lassen wollte: enthüllen sie uns doch so zu sagen die Durchschnittskunst der athenischen Werkstätten. Zudem lassen sich einige dieser Marmorarbeiten mit vollkommener Sicherheit datiren, und es ist von Werth, beiläufig auf so zuverlässige Urkunden zu stossen.

Unter diesen Reliefs giebt es einige so vortreffliche, dass man sie nicht gewöhnlichen Handwerkern zuschreiben sollte. Dahin gehört das wundervolle Marmorrelief des Athener Centralmuseums, das im Jahre 1859 in Eleusis nahe bei der Capelle Hagios Zacharias entdeckt wurde (Fig. 68)[2]). Es ist eine 2,20 m hohe, 1,52 m breite Platte, deren Maasse eine Verwendung als Bauglied zu verrathen scheinen, ohne

1) P. Jamot, Mon. grecs, 1891—1892, pl. 12. Jamot hat überzeugend nachgewiesen, dass diese in Kreta unweit Selino gefundene Statue eine gute Copie von einem um 400 geschaffenen attischen Werk ist.

2) F. Lenormant, Gazette des Beaux-Arts, t. VI, p. 69. Monumenti inediti VI, Taf. 45. Kavvadias, Catalog, Nr. 126.

dass man dies doch mit Bestimmtheit behaupten könnte. Der Künstler hat seinen Gegenstand einer berühmten eleusinischen Legende entnommen. Triptolemos, als Knabe dargestellt, schickt sich zu der gefährlichen Mission an, welche Demeter ihm zumuthet, nämlich hinauszuziehen und unter den noch ungesitteten Menschen die Gaben der Göttin, also Kenntniss der Landwirthschaft und milde, friedfertige Sitten, auszubreiten. Die zwei Gottheiten von Eleusis, Demeter und Kore, umgeben ihn und scheinen ihm ihre letzten Rathschläge zu ertheilen. Ist somit der allgemeine Sinn der Darstellung klar, so ist die Erklärung im Einzelnen nichts weniger als gesichert. Immerhin wird man ohne Zögern Kore in der jungen Göttin erkennen, die eine Fackel hält (*κούρη δᾳδοφόρος*) [1]) und deren Schmuck zweifellos noch durch Kleinodien aus vergoldeter Bronze, durch Halsbänder, Ohrgehänge und Armspangen vervollständigt war. Still und bedächtig, mit der Besorgtheit, die etwa eine ältere Schwester an den Tag legen kann, nähert sie ihre eine Hand dem Haupt des Knaben, offenbar um ihm einen, jetzt verschwundenen, metallenen Kranz aufzusetzen. Die ernste Göttin sodann, welche sich auf ein palmettenbekröntes Scepter lehnt, ist Demeter, wie sie dem Triptolemos ein Aehrenbüschel, das Abzeichen seiner Sendung, überreicht. Ihre Formen sind stattlicher als die der Kore und durch das kurze, lockige Haar, wie es Trauernde tragen, erhält ihr Gesicht einen fast männlichen Ausdruck: die schmerzvolle Angst, die sie als Mutter durchgemacht, soll dadurch angedeutet werden. Die Stärke der religiösen Empfindung, die Meisterschaft des Stils verrathen ein Werk aus der Schule des Phidias und etwa aus der gleichen Zeit wie der Parthenon. Man entdeckt hier dieselben Vorzüge, die am Panathenäenfries in die Augen fielen: ein wenig erhabenes Relief von ausgesuchter Zartheit und leichter, geschmeidiger Gewandbehandlung, eine entzückende Reinheit in der Modellirung der nackten Götterarme. Die Augen sind noch etwas en face gestellt, wie dies am Parthenon die Regel ist; aber von einer gewissen Trockenheit in der Wiedergabe des Haares abgesehen, sucht man vergebens nach Spuren von Archaismus, den gewisse Kritiker in dem Bild entdecken zu müssen glaubten. Alles spricht für einen Zeitansatz zwischen den Jahren 440 und 430.

---

1) Anthol. Pal. Add. I, 266, c. ed. Cougny.

Der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts kann man auch noch das Original des Orpheusreliefs zuweisen, von dem wir drei

Fig. 68. Triptolemos und die eleusinischen Göttinnen. Zu Eleusis gefundenes Relief. (Athen, Centralmuseum.)

verschieden gute Wiederholungen im Neapeler Museum, im Louvre und in der Villa Albani besitzen[1]). Die beste unter diesen Repliken,

1) Diese Copien sind abgebildet in den Wiener Vorlegeblättern III, Taf. XII. Vgl. Leo Bloch, Griechischer Wandschmuck, München 1895, S. 4—15. Die Neapeler Copie trägt auf Griechisch

die Neapeler, bewahrt noch treu den Widerschein echt attischer Anmuth (Fig. 69). Der Künstler hat den Augenblick gewählt, wo Orpheus sich unbedachter Weise nach Eurydike umschaut, um sie dadurch zu verlieren. Mit einer Handbewegung voll reizender Natürlichkeit hat das junge Weib die eine Hand auf die Schulter des Orpheus gelegt, und die beiden, so für einen Augenblick wieder vereinten Gatten betrachten sich mit inniger Zärtlichkeit. Selbst Hermes scheint von Mitleid ergriffen; er hat zwar Eurydike zart bei der Hand erfasst, doch zaudert er, seine grausame Mission zu erfüllen. Der mit so viel Takt gemässigte Gefühlsausdruck verleiht den attischen Grabstelen einen eigenen Reiz. Aber hat denn dies mit Vorliebe von den Bildhauern der römischen Epoche wiederholte Relief überhaupt eine sepulcrale Bestimmung? Dem Gegenstand nach, der unverkennbar dem attischen Drama entlehnt ist, dürfte es eher das Weihgeschenk irgend eines siegreichen Choregen sein und eine Scene aus der betreffenden preisgekrönten Tragödie darstellen [1]). Doch gleichviel welches die Bestimmung des Denkmals war, es ist unmöglich, darin den directen Einfluss der Parthenonvorbilder zu verkennen.

Noch viel bestimmtere Anhaltspunkte bieten jene Reliefs, welche die Stelen mit amtlichen Decreten schmücken. Gegen die Mitte des fünften Jahrhunderts ist, so scheint es, dieser Brauch aufgekommen, an den Kopf der Decrete in Marmor eingemeisselte Zierleisten zu setzen. Ob es sich nun um Bündnissverträge handelt oder um Rechnungsablagen, um die Ausübung von Liturgien oder um Ehrendecrete für Einzelpersonen, immer stellt der Bildhauer in dem Relieffeld allegorische Figuren, Gottheiten, Personificationen von Städten dar, die irgendwie den Text des Decrets illustriren [2]). Eine der ältesten unter diesen amtlichen Sculpturen, die gewiss nicht den Meissel eines grossen Meisters in Brot setzten, ist das schöne, auf der Akropolis gefundene Relief, das Athene in tiefen Gedanken, auf ihren Speer

---

die Namen der Personen beigeschrieben. Ueber die in Villa Albani vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1198. Die im Louvre (Bouillon II, Reliefs, pl. I) trägt lateinische Inschriften, welche die Personen fälschlich als Zethos, Antiope und Amphion bezeichnen. Ein schönes Bruchstück befindet sich im Thermenmuseum in Rom. Leo Bloch a. a. O., S. 7.

1) Diese Vermuthung [von P. Wolters zuerst ausgesprochen] entwickelt Emil Reisch in seinen Griechischen Weihgeschenken, S. 130 ff.

2) Man vergleiche über diese Reliefs Schöne: Griechische Reliefs, Leipzig, 1872, und Albert Dumont, Mélanges archéologiques, p. 59.

gelehnt vor einer Stele zeigt (Fig. 70)[1]). Es ist ein Werk des noch strengen Stils, das uns eine Vorstellung von der Manier des Phidias in seiner frühesten Zeit geben kann. Bald wird die Ausführung kräftiger und geschmeidiger, wie ein Decret von 424 bezeugt: es ist zu Ehren der Leute von Methone in Pierien abgefasst; an der Spitze erscheint

Fig. 69. Hermes, Eurydike und Orpheus. (Relief im Neapeler Museum.)

Methone in Gestalt eines jungen Heros, dem ein Hund folgt: er reicht der Athene die Hand[2]). Auf einer Stele von 403/2 ist ein Psephisma eingehauen, das samischen Bürgern das attische Bürgerrecht zugesteht[3]). Die Göttin Hera, die hierbei die Insel

1) Man hat diese Athene, ich weiss nicht warum, mit dem sonderbaren Namen der „trauernden Athene" bezeichnet: *Δελτίον ἀρχ.*, 1888, S. 123, Fig. 1. Journal of Hellen. Studies, 1889, p. 268, fig. D.

2) Le Bas-Reinach, Voy. arch. Mon. fig. pl. 34, p. 63.

3) *Δελτίον ἀρχ.*, 1888, S. 123, 124. Petersen, Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 65. Vgl. oben Fig. 56.

Samos personificirt, ist stilistisch so vorzüglich, dass man eine Reminiscenz an die Hera des Alkamenes darin vermuthen möchte. Aber besonders zeigen uns allerhand Anlehnungen an den Parthenonfries, aus welcher Quelle diese Bildhauer schöpften. Auf einem Relief im Louvre, das eine Rechnungsablage der Schatzmeister der Athene unter dem Archontat des Glaukippos (410) bekrönt[1]), gleicht der Demos von Athen, der von der Göttin durch den heiligen Oelbaum getrennt ist, in Typus, Costüm und Haltung den Magistratspersonen am Ostfries des Parthenon; auch auf einem anderen Relief, das aus dem Archontat des Euthykles (398/97) stammt, scheint die Gestalt des Demos aus jener Procession herausgeschnitten, welche die Schüler des Phidias in Marmor gehauen hatten (Fig. 71)[2]).

Fig. 70. Athene. Relief im Akropolismuseum. (Athen.)

Schon aus diesen Beispielen, die sich leicht vermehren liessen, erkennt man, dass die monumentale Plastik den Marmorarbeitern Athens eine umfangreiche Mustersammlung darbot, dem sie Typen und Stilformen entlehnten[3]). Dieser

1) Fröhner, Notice de la sculpt. ant., Nr. 124. Waldstein, Essays on the art of Pheidias, p. 304, fig. 13.

2) P. Foucart, Bull. de corresp. hellén., 1878, p. 37, pl. X.

3) Die Nachahmung beschränkt sich nicht auf den Parthenon. Brückner hat ein Relief publicirt, das aus Eleusis und der Zeit des peloponnesischen Krieges stammt und durch den Hipparchen Pythodoros, den Sohn des Epizelos, gestiftet war. Die Darstellung, ein Kampf von Reitern und Fusssoldaten, ist im Stil des Frieses am Niketempel gehalten. Brückner, Athen. Mitth. XIV, 1889, S. 398, Taf. XII.

Einfluss macht sich auch ausserhalb Attikas in den Nachbarländern geltend. Ein prächtiges Relief des Vaticans, das einen Reiter darstellt, könnte für ein Parthenonfragment gelten, wenn nicht die Natur des Kalksteins, aus dem es gearbeitet ist, böotische Herkunft verriethe (Fig. 72)[1]. Auch der Urheber eines Reliefs aus Oropos, das durch einen siegreichen Apobaten gestiftet wurde, konnte noch in den ersten Jahren des vierten Jahrhunderts nichts besseres thun, als einen der Apobaten des Parthenonfrieses zu wiederholen[2].

Fig. 71. Athene und der athenische Demos. Kopfleiste einer Stele mit den Rechnungen der Schatzmeister für die an heiliger Stelle deponirten Gelder; aus dem Archontat des Euthykles (398/97). Athen.

Aber ganz besonders auf den Grabstelen erhob sich das Talent der Bildhauer, dank der Anlehnung an solche Modelle, gelegentlich auf das Niveau der hohen Kunst. Hier herrscht ausschliesslich der Stil der Phidiasschule. Und welcher andere Stil stände auch thatsächlich in besserer Harmonie mit dieser sepulcralen Plastik, die sich gegen den Realismus ablehnend verhält, die selbst in der Darstellung des Todesgedankens eine Art Euphemismus bewahrt und der Kunst ihre allgemeinsten und edelsten Ausdrucksweisen entlehnt, um Schmerz und Hoffnung der Ueberlebenden wiederzugeben? In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ist diese Anpassung bereits zu einem gewissen Abschluss gelangt: Typen, Stellungen, Gruppirung der Personen, all' das war gefunden, und diese Typen besassen ein so bestimmtes Gepräge, dass sie sich im folgenden Jahrhundert kaum modificiren sollten. In Folge dessen ist es, wenn man nur den Stil

1) Arch. Zeitung 1863, S. 12, Taf. 170, 2. Helbig, Führer I, S. 50, Nr. 86.

2) Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. XXVI. Vgl. das Reliefbild eines Apobaten, das man auf der Akropolis von Athen fand: Bull. de corresp. hellén. 1893, pl. XVII.

der Figuren ins Auge fasst, oft schwierig, die Entstehungszeit dieser Denkmäler anzugeben. Um eine Auswahl unter der reichen Fülle attischer Grabstelen zu treffen und dem Leser nur Proben aus dem fünften Jahrhundert vor Augen zu stellen, werden wir uns also an äusserliche Merkmale, wie die Form der Stele und die sie begleitenden Inschriften, halten müssen[1]).

Fig. 72. Reiter. Relief im Vatican.

Die alte ionische Form der schmalen, flachen Stele mit Palmettenbekrönung wird auch im fünften und vierten Jahrhundert noch nicht ganz aufgegeben. Aber bei der grösseren Bedeutung, die jetzt der plastische Schmuck in Anspruch nimmt, giebt man einer rechteckigen Stelenform den Vorzug und krönt den Grabstein gern durch einen dorischen Giebel mit Akroterien. Die Seitenränder der Marmorplatte bleiben glatt, ohne Schmuck, ohne Zierleisten[2]). Diese höchst einfache Form besitzen die mit der Schule des Phidias gleichzeitigen Stelen, in denen der grosse attische Stil sich am unmittelbarsten widerspiegelt. So recht bezeichnend für diese Gattung ist eine hübsche Stele des Berliner Museums, wo die Gestorbene, Namens

---

1) Wir entnehmen sie hauptsächlich der Sammlung von attischen Grabstelen, die im Auftrag der Wiener Akademie unter der Leitung von A. Conze herausgegeben wird: Die attischen Grabreliefs, Berlin, W. Spemann I, 1890—1894. Ueber die Abänderungen, welche die Stelenform in der Zeit des Phidias erfahren hat, vgl. Alfred Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, Strassburg 1886, sowie Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einleitung, S. 42 ff. Man wird mit Nutzen die zusammenfassende Darstellung lesen, die Michaelis den attischen Grabreliefs in der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. IV, 1893, S. 193—204 und 230—237) gewidmet hat.

2) Vgl. beispielsweise die Stele der Eutamia, Att. Grabreliefs, Taf. XXVIII. Furtwängler (a. a. O. S. 40, Anm. 10) setzt sie zwischen 440 und 430 an. Dieselbe Form kommt um dieselbe Zeit in Böotien in Aufnahme, z. B. in der Stele der Diodora, der Frau des Poplios, die im Jahre 1888 in Thespiä gefunden wurde (Athener Museum, Kavvadias, Catal. Nr. 818.)

Mynno, mit der Spindel in der Hand und mit dem Wollkorb unter dem Sitz dargestellt ist (Fig. 73)[1]. Aber bald sollte der architektonische Schmuck eine weniger bescheidene Rolle spielen: man liess den Giebel jetzt in starker Ausladung vom Hintergrund sich abheben, wodurch das Relieffeld mehr zurück geschoben wurde; oder man liess auch durch Pfeiler in Antenform den Giebel seitwärts stützen, bis die ganze Stele so beiläufig das Aussehen eines kleinen Tempels *(ναίσκος)* annahm. Dies sollte im vierten Jahrhundert die classische Stelenform werden, und da diese Entwickelung sich Schritt vor Schritt vollzieht, so ist man berechtigt, unter den Denkmälern, wo dieser architektonische Rahmen noch keine so grosse Bedeutung beansprucht, die vor das Jahr 400 fallenden Grabsteine zu suchen.

Fig. 73. Stele der Mynno. (Berliner Museum.)

Die zum Theil recht widersprechenden Erklärungen der Grabreliefs, welche die Forschung zu Tage gefördert hat, lassen wir auf sich beruhen. Zu merken ist nur, dass man im fünften Jahrhundert noch die Fortdauer von sehr alten Vorstellungen constatiren kann, von denselben Vorstellungen, die den archaischen Bildhauern ihre uns geläufigen Motive geliefert haben. Den Gestorbenen darzustellen, wie er zu Lebzeiten gewesen, durch bestimmte Attribute an seine sociale Stellung, seine Liebhabereien, seine gewohnte Beschäftigung zu erinnern, das ist immer noch der Gedanke, von dem der Bildhauer ausgeht. Nur prägen sich in dem Bild, da es weniger ein Porträt als eine Idealgestalt bieten will, die Fortschritte der Kunst unver-

1) Attische Grabreliefs, Taf. XVII.

kennbar aus: die Formen werden reiner, die Bewegungen gelenkiger, und unter dem Einfluss der grossen Vorbilder erhalten diese Idealbildwerke einen ungewöhnlich vornehmen Charakter. Gewiss hat der Bildhauer sehr deutlich auf das wirkliche Leben angespielt, wenn er die junge Mynno spinnend, den Schuster Xanthippos mit einem Leisten *(καλοπόδιον)* in der Hand [1]) oder den Erzgiesser Sosinus neben ein paar Kupferplatten [2]) darstellt: aber dabei verwenden diese Steinmetzen immer noch den schönen, regelmässigen Typus, wie ihn die Schule des Phidias geschaffen. Ein weiterer Fortschritt bestand darin, dass man um die Hauptgestalt Nebenfiguren, als Kinder, Sklaven, Begleiter gruppirte, um noch deutlicher auf die Lebensstellung des Verstorbenen anzuspielen. Handelt es sich z. B. um eine junge Mutter, so stellt sie der Bildhauer gern mit einem Knäblein dar, das die Arme nach ihr ausstreckt, wie auf der Stele der Asia [3]); oder er lässt sie ihr Kind aus den Armen einer Dienerin in Empfang nehmen, wie auf einem schönen Marmorrelief im Haag, einem entzückenden Werk, das die ganze Anmuth vollendeter attischer Kunstweise athmet (Fig. 74) [4]). Ein ander

Fig. 74. Attische Grabstele. (Im Haag, Privatsammlung.)

---

1) Britisches Museum: Ancient Marbles X, pl. 33, p. 76. Att. Grabreliefs, Taf. CXIX.

2) Louvre, Fröhner, Musées de France, pl. 9. Att. Grabreliefs, Taf. CXIX.

3) Attische Grabreliefs, Taf. XXVI.

4) Journal of Hellen. Studies 1884, pl. XXXIX; Attische Grabreliefs, Taf. LXV.

Fig. 75. Grabstele, in Aegina gefunden. (Centralmuseum, Athen.)

Mal gilt es, an die Beschäftigungen und den Zeitvertreib eines Jünglings aus gutem Hause zu erinnern: dann entsteht ein Bild, wie auf einer in Aegina gefundenen Stele des Centralmuseums von Athen, die durch den Charakter der dargestellten Einzelheiten ans Genrehafte grenzt (Fig. 75)[1]. Ein Jüngling hält in der linken Hand seinen Lieblingsvogel; mit der anderen Hand neckt er einen Kater, der auf der Höhe eines Pfeilers kauert und heimtückisch nach einem Käfig schielt, der über ihm aufgehängt ist. Am Fuss des Pfeilers sitzt endlich ein kleiner Diener. Eine Genrescene, würden wir sagen, wenn der Geist der Composition nicht ein ganz anderer wäre. Die Zuthaten spielen hier nur eine Nebenrolle, und die Gestalt, welche sich aus diesem Rahmen von heimeligen, behaglichen Gegenständen kräftig heraushebt, ist die des Epheben mit regelmässigen Zügen, der graziös seinen elegant umgeworfenen Mantel trägt.

Auch eine schon oft beschriebene Stele aus dem Kerameikos, die unter den Grabdenkmälern Athens einen Ehrenplatz behauptet (Taf. IV)[2], bleibt im Bereich des alltäglichen Lebens. Die Todte, Hegeso, des Proxenos' Tochter, ist eine junge, reich bekleidete Frau. Auf einen Lehnstuhl hingegossen, das Haupt halb verhüllt von einem durchsichtigen Schleier, hat sie soeben eine Schatulle durchsucht, die eine Dienerin ihr geöffnet hinreicht; das Kleinod, das sie in den Fingern hielt, war zweifellos ein Halsband, das ursprünglich mit Farbe auf dem Grund des Reliefs angegeben war. Im vorgeneigten Antlitz der jungen Frau prägt sich etwas wie träumerische Sanftmuth aus; sie genügt, um leise das Heimweh nach dem Leben und seinen entschwundenen Freuden auszudrücken; diese Scene, deren Inhalt sich doch eigentlich mit einem Act weiblicher Gefallsucht deckt, ist mit ernstester Empfindung und grösster Sammlung wiedergegeben. In Bezug auf den Stil verräth das Denkmal der Hegeso den unmittelbarsten Einfluss der grossen Meister. Vielleicht war es ein Schüler des Alkamenes, der dies Antlitz mit seinen regelmässigen, reinen Zügen, diese so duftigen Gewänder, diese Hände und zart geformten, aristokratischen Finger modellirte.

Die sepulcrale Plastik des fünften Jahrhunderts hielt mit ausge-

---

1) Expédition de Morée III, pl. 41, 1—3; Kavvadias, Catal., Nr. 715.

2) Attische Grabreliefs, Taf. XXX und S. 21, Nr. 68, wo man die alte Literatur beisammen findet. Conze setzt die Stele mit Rücksicht auf die Schönheit des Stils und die Buchstabenform der Inschrift ins fünfte Jahrhundert.

sprochener Vorliebe an der alten Manier fest, ein Bild des Todten zu bieten, das sie durch Stilvollendung und die Zugabe einzelner Nebenpersonen anziehender zu machen suchte. Indessen kommt gelegentlich auch schon eine reicher gegliederte Darstellung vor. Der Verstorbene, Mann oder Frau, wurde am häufigsten sitzend, nur vereinzelt auch stehend, abgebildet, wie er einen Händedruck mit einem der ihn umgebenden Ueberlebenden tauscht; alle Personen zeigen Ernst, Sammlung, Zärtlichkeit, aber nicht gerade Schmerz im Ausdruck. Man bezeichnet solche Darstellungen wohl als Abschiedsscenen, während man sie richtiger Scenen der Wiedervereinigung nennen sollte. Die tragischen Dichter enthalten mehr als eine Anspielung auf den Volksglauben, aus dem man diese Bildwerke erklären muss. Der Athener glaubte an einen unterirdischen Ort, wo die Todten sich versammelten, wo die Neuankommenden ihre Angehörigen wiederfänden und von ihnen begrüsst würden, wo die alten, durch den Tod für eine Zeit lang zerrissenen Bande unlösbarer Liebe sich aufs Neue knüpften[1]). Kann man sich darüber wundern, wenn die Künstler diese Vorstellungsweise in ihre Sprache übersetzten und in demselben Bildrahmen die noch Lebenden neben den Todten darstellten? Und zwar ohne, wie ehedem üblich, die Adoranten durch geringere Höhe von den heroisirten Verstorbenen zu unterscheiden, nein, wieder vereint mit ihnen in vertraulichem Familienverkehr. Erinnern wir uns, mit welcher Leichtigkeit die griechische Kunst die Grenzen des Wirklichen und Uebernatürlichen überbrückt, wie zwanglos sie am Parthenonfries die Götter unter die Menschen mischt. In Bezug auf die künstlerische Ausdrucksweise hat das also für das Empfinden eines Griechen nichts Störendes. Ja noch mehr; diese Ausdrucksweise entspricht auch den Anforderungen einer anderen Gedankenverbindung. Man hat nämlich sehr richtig gesagt: die Bilder der Ueberlebenden sind die der künftigen Todten[2]). Der Tag wird kommen, wo die eine oder andere von diesen Personen, welche den Verstorbenen jetzt umringen, ihrerseits eingeht ins Familienbegräbniss; wo eine Inschrift, frisch gemeisselt neben einer anderen älteren, sie als einen neuen Bewohner der unterirdischen Welt bezeichnet, und wo der Tod diese Wiedervereinigung bewirkt, auf welche die vom

---

1) Aeschylos, Agamemnon, v. 1553. Sophokles, Antigone, v. 892.

2) Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einl., S. 46 ff.

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

GRABSTELE DER HEGESO

(Athen — Friedhof bei Hagia Triada)

Künstler dargestellte, liebevolle Handbewegung gleichsam die Verheissung enthält [1]).

Die Beispiele für Scenen der Wiedervereinigung sind im fünften Jahrhundert weniger häufig als im vierten, wo sie einen grösseren Umfang annehmen und eine wachsende Zahl von Personen darauf wahrgenommen wird. Immerhin kann man diejenigen Stelen, wo diese Darstellung auf ihre einfachsten Elemente beschränkt bleibt, noch in die Zeit des peloponnesischen Krieges hinaufrücken; so z. B. die der Menekrateia und des Meneas, der Mika und des Amphidemos [2]), und vor Allem die Stele der Mika und des Dion, ein Werk von etwas nachlässiger Mache, wo aber der Einfluss der grossen Vorbilder immer noch genügt, um den Figuren einen eigenen Reiz zu leihen [3]).

Fig. 76. Kopf von einer attischen Grabstele. (London, Sammlung Lansdowne.)

Es würde zu weit führen, wollten wir bis in die stilistischen Einzelheiten und den Ausdruck der einzelnen Personen hinein die Reminiscenzen an den Stil des Phidias verfolgen. Wir wollen nur noch ein beachtenswerthes Stück herausgreifen, nämlich einen schönen Frauenkopf, der von einer attischen Grabstele stammt und zu London in der Sammlung Lansdowne sich befindet (Fig. 76) [4]). Wenige Stücke können uns von dem weiblichen Typus, wie ihn die Schule des Phidias auffasste, eine bessere Vorstellung vermitteln. Der Schnitt der weit geöffneten Augen mit den kräftig angegebenen Lidern, die Regelmässigkeit der Züge, die Behandlungsweise des durch Bänder eingeschnürten Haares, all' das erinnert an den Kopf der Nike aus der Sammlung Laborde (vgl. Fig. 19): es ist ein Werk grossen

1) Derselbe Gelehrte erinnert an jene Stelle des Hyperides, wo der Händedruck (*δεξίωσις*) als Begrüssungsgeste in der Unterwelt verabreicht wird. Hyperides, *Ἐπιτάφ.* 13.

2) Attische Grabreliefs, Taf. L und XLIX.

3) Ebenda, Taf. XLVIII.

4) Michaelis, Arch. Zeitung 1880, S. 81, Taf. 9. Attische Grabreliefs, Taf. CXVI. Die Buchstaben der auf ein Bruchstück des Stelenrandes eingemeisselten Inschrift machen es durch ihre Form wahrscheinlich, dass dies Werk um das Jahr 430 anzusetzen ist.

und reinen Stils, von packendem Ausdruck. Solch' ein Zeugniss vermag uns besser als sämmtliche antiken Schriftquellen von der verführerischen Macht zu überzeugen, welche das Genie des Phidias ausübte. Diese Grabstelen, von obscuren Marmorarbeitern für unbekannte Besteller gemeisselt, sprechen wahrlich deutlich dafür, welch' lebhaften Nachklang die von dem grossen Künstler geschaffenen Kunstformen in allen Schichten des Volkes, in den höchsten wie in den niedersten, zu wecken vermochten.

Bekrönung einer Grabstele von Karystos. (Berliner Museum.)

VIERTES KAPITEL.

DIE PLASTIK AUSSERHALB ATTIKAS.

§ 1. DIE MONUMENTALE PLASTIK IN GROSSGRIECHENLAND UND IM PELOPONNES.

Abgesehen von Argos geben uns die Schriftquellen von keiner wichtigen Schule im Peloponnes und in denjenigen Ländern Kunde, die, wie Sicilien und Grossgriechenland, unter peloponnesischem Einfluss gestanden haben müssen. In Grossgriechenland beweisen einige Künstlernamen, wie der des Sostratos von Rhegion, des Patrokles von Kroton, dass die Kunstthätigkeit nicht nachgelassen und dass der alte Meister von Rhegion, Pythagoras, Schule gemacht hatte. Aber das sind freilich nur dunkle Namen, mit denen wir keine Werke in Verbindung bringen können. Vollständig verstummen die Schriftquellen für Sicilien, wo gleichwohl seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts die Münzprägung wahre Meisterwerke hervorbrachte, wie die Tetradrachmen des Euenos und die wundervollen Dekadrachmen mit der Signatur des Euainetos bezeugen [1]). Im Peloponnes werden einige Namen von arkadischen Bildhauern verzeichnet, wie Athenodoros, Samolas und Nikodamas; aber diese Künstler lehnen sich, wie es scheint, an die argivische Schule an, und nicht einmal in Argos sollen wir auf eine Schule von ausgesprochener Eigenart stossen. Will man die Entwickelung der Kunst studiren, so hat man sich an die monumentale Plastik zu halten; aber auch die Denkmäler sind hier gering an Zahl, wenn man die wunderbare Thätigkeit damit vergleicht, die gleichzeitig in Athen entfaltet wird.

---

1) Vgl. von Sallet, Künstlerinschriften auf griechischen Münzen, 1871, und Weil, Künstlerinschriften auf sicilischen Münzen, 1884.

Grossgriechenland liefert uns ein merkwürdiges Zeugniss für den Zustand der dortigen monumentalen Plastik um das Jahr 450. Die Ausgrabungen, welche die italienische Regierung im Epizephyrischen Lokris, an der Stelle von Lokroi, vornehmen liess, haben die Ruinen eines ionischen Tempels blossgelegt, in dem man das Heiligthum der Persephone erkennen darf [1]). Die Giebel des Tempels waren mit Sculpturen aus parischem Marmor geschmückt. Der Westgiebel, der einzige, von dem beachtenswerthe Bruchstücke übrig sind, brachte eine Scene aus einer alten lokrischen Legende zur Darstellung. Zu der Zeit, als die Lokrer gegen ihre Nachbarn in Kroton Krieg führten, hatten ihre Abgesandten, die sie hilfesuchend nach Sparta schickten, sich an die Dioskuren gewandt und ihnen ein Opfer dargebracht; darauf hatten sie die Heimreise angetreten, nicht ohne auf ihren Schiffen den Göttern Polstersitze hergerichtet zu haben, gerade wie wenn sie in Wahrheit ihre göttlichen Verbündeten mit sich brächten. Am Tage der Schlacht kämpften wahrhaftig die Götter in Scharlachmänteln und auf weissen Rossen in ihren Reihen. Eben diese Ankunft der Dioskuren hatte der Bildhauer dargestellt. Eine merkwürdige Gruppe des Westgiebels zeigt einen der Dioskuren, wie er zu Pferd sich naht, von einem Triton über die Oberfläche des Meeres getragen (Fig. 76a). Der Meergott hält mit seinen beiden ausgestreckten Armen die Vorderfüsse des Pferdes; der Reiter will soeben absteigen und lässt sich nach der Gewohnheit der hesperischen Griechen an den Flanken seines Thieres herabgleiten [2]). Das Verfahren bei der Gruppirung, die eigenthümliche Rolle, die der Gestalt des Triton zugewiesen ist [3]), der herbe Ausdruck in dieser Gestalt verleihen dem Fragment einen etwas archaischen Anflug. Gleichwohl ist der Körper des Dioskuren mit grosser Feinheit wiedergegeben, und wenn auch auf den ersten Blick das Pferd einem älteren Typus anzugehören scheint als die am Parthenon, so begegnet man ihm doch auf den Münzen wieder, die um 406 in Syrakus geschlagen wurden. Man muss zweifellos die Beharrlichkeit der localen Tradition in Grossgriechenland in Rechnung ziehen; giebt man mit Petersen zu, dass die Giebel von Lokroi erst der zweiten

---

1) Petersen, Römische Mittheilungen V, 1890, S. 162—227, Taf. VIII, IX, X.

2) Röm. Mittheil. a. a. O., Taf. IX. Antike Denkmäler I, 1891, Taf. 52.

3) Man vergleiche den Triton auf der Euphroniosschale mit den Theseusthaten (Monuments grecs, 1872, pl. I).

Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören[1]), so liefern sie uns ein Zeugniss dafür, dass sich Grossgriechenland in dieser Zeit den Einflüssen der grossen attischen Plastik noch nicht erschlossen hatte.

Ganz anders steht die Sache im Peloponnes, wie die Sculpturen von Phigalia beweisen können. Die grosse Pest von 430 hatte

Fig. 76a. Dioskure und Triton vom Westgiebel des Persephonetempels in Lokroi. Nach „Antike Denkmäler" I, Taf. 52.

die Einwohner der Stadt Phigalia, die in einer bergigen Gegend von Arkadien lag, gnädig verschont: Apollo hatte sie geschützt. Dafür bezeugten die Bewohner von Phigalia sich dankbar, indem sie dem Apollo Epikurios (d. i. dem Helfer) ein grosses Heiligthum errichteten. Sie wählten als Bauplatz ein wildes Bergplateau, das sich an die höchsten Abhänge des Berges Kotylion anlehnt und eine Schlucht

1) Petersen möchte sie lieber vor als nach 420 ansetzen. A. a. O., S. 226.

mit Namen Bassä (*Βᾶσσαι*) beherrscht. Im Jahr 1765 entdeckte der französische Reisende Bocher den noch aufrecht stehenden Tempel mit seiner strengen dorischen Säulenstellung, inmitten eines dichten Gestrüpps grüner Eichen- und Feigenbäume. Man weiss, wie im Jahre 1812 die Ruinen durch die Gesellschaft englischer und deutscher Forscher, die schon die Aegineten ausgegraben hatte, durchsucht worden sind. Die Ernte war überraschend ausgiebig: man konnte mehrere Metopenfragmente und 23 Friesplatten nach Zante hinüber schaffen. Diese Marmorwerke nahmen dann, als der Prinzregent von England sie ankaufte, ihren Weg nach London und bereicherten das britische Museum [1]).

Der Architekt des Tempels war Iktinos, der berühmte Meister, dessen Name mit dem des Parthenon auf ewig verknüpft bleibt. Demnach wird man wohl annehmen dürfen, dass auch an den Sculpturen dieses Tempels attische Künstler gearbeitet haben. Wenn man in London, in dem Phigaliasaal, die Fragmente der Metopen mustert, kann man nicht länger darüber im Zweifel sein [2]). Ein Kitharaspieler in thrakischem Costüm, ein Apollon Kitharoidos, eine fliehende, in einen grossen, wehenden Schleier eingehüllte Frau, sind entzückende Stücke, die in der flotten und kräftigen Ausführung an attische Friesreliefs aus der Zeit des peloponnesischen Krieges erinnern. Um so bedauerlicher ist der verstümmelte Zustand dieser Metopen, die entschieden die Darstellungen am Fries übertreffen.

Dafür ist dieser Fries in seiner ganzen Ausdehnung erhalten. Nach einer wenig gebräuchlichen Anordnungsweise war er innerhalb der Cella angebracht und schmückte ringsum im Viereck den hypäthralen Raum, der durch eine in der Decke ausgesparte Oeffnung sein Licht empfing. Löcher, die in regelmässigen Abständen

1) Die Bildwerke wurden zum ersten Mal durch Wagner (Bassorilievi antichi della Grecia, Rom 1814), dann in den Ancient Marbles of the Brit. Mus. IV, pl. 1—23 publicirt. Vgl. auch L'expédition de Morée II, pl. 20—22. Man findet auch Zeichnungen danach in den Werken, die den Tempel zu Phigalia behandeln; so bei Stackelberg, Der Apollotempel zu Bassä 1826; bei Cockerell, The temples of Juppiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epikurios at Bassae near Phigaleia, in Arcadia, 1860. Zur Ergänzung des Frieses sind vor Allem die Brunn'schen Tafeln (Denkmäler, Nr. 86—91) heran zu ziehen.

2) Mehrere dieser Fragmente sind in den Ancient Marbles (IV, pl. 24, 1, 2, 3) und in den oben citirten Werken publicirt. [Vgl. Sauer in d. Berichten d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch., 1895, S. 207 ff.]

durch die Platten gebohrt sind, zeigen, dass der Fries an ein hölzernes Gebälk befestigt war. Die Reihenfolge der Platten lässt sich

Fig. 77. Kampf zwischen Griechen und Amazonen.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Fig. 78. Kampf zwischen Griechen und Amazonen.
Fragmente vom Fries zu Phigalia. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

nur vermuthungsweise feststellen. Da der Künstler nur zwei Gegenstände behandelt hat, möchte man annehmen*), dass die beiden Com-

*) [Collignon steht mit dieser höchst bedenklichen Annahme völlig allein.]

positionen sich gleichmässig über die vier Wände vertheilten und dass jede von ihnen eine Lang- und eine Schmalseite des Vierecks füllte. Auf der Süd- und Ostwand sah man den Kampf der Athener gegen die Amazonen, auf der Nord- und Westwand den Streit der Lapithen und Kentauren[1]).

Wir haben es also mit Gegenständen zu thun, die der attischen Plastik vertraut waren. Der Künstler, welcher den Fries componirt hat, kennt zum Erstaunen genau den Parthenon und das Theseion; er ist von demselben Geist durchdrungen wie die Meister des Niketempels: kurz er ist ein Attiker. Mit derselben Frische und Begeisterung wie seine Genossen in Athen hat er es verstanden, Abwechselung in die heftigen Bewegungen zu bringen und die dramatischen Gegenstände heraus zu heben; der triumphirenden Haltung der Sieger stellt er die ohnmächtig schwankende der Besiegten entgegen, hier und da bringt er Gruppen von Verwundeten an, bald einen Griechen, der sich auf einen Waffengefährten stützt, bald eine von Wunden bedeckte Amazone, die von ihren Schwestern aufgefangen wird. Eine Beschreibung des Frieses in seinen Einzelheiten würde ermüdend wirken. Wir wollen nur die charakteristischsten Stücke dem Leser vor Augen stellen. Da hat ein Grieche, ohne Zweifel Theseus, dem eine Löwenhaut über dem linken Arm hängt, mit einer Amazone den Kampf begonnen; die Umrisse der zwei Körper, die kühn gegen einander anstürmen, kreuzen sich; sie sind im Gegensinn aufgefasst und heben sich mit grosser Schärfe von einander ab. Weiterhin ergreift ein anderer Grieche eines der kriegerischen Weiber beim Arm und beim Fuss: die Amazone gleitet entseelt und ohne Lebensäusserung von ihrem in die Knie gestürzten Pferde (Fig. 77)[2]). An einer anderen Stelle sträubt sich eine Amazone mit dem Ausdruck höchsten Schmerzes gegen einen Griechen, der ihr mit voller Faust ins Haar gegriffen hat und sie mit seinem Schwert bedroht; daneben bemerkt man eine mit einem Schild bewaffnete Amazone, die eilenden Laufes entflieht, so eilig, dass der Stoff ihres Untergewandes sich zwischen den Beinen in horizontalen Falten

1) Catal. of Sculpt., Nr. 541. Brunn, Denkmäler, Nr. 89.

2) Ueber die Zusammensetzung und Reihenfolge der Friesplatten vgl. Ivanoff, Annali dell' Inst., 1865, p. 29, pl. B. Lange, Berichte der königl. sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 1880, S. 56, Taf. 3.

spannt[1]). Wir wollen noch zwei Gruppen anführen, wo die Hitze des Kampfes mit einziger Stärke Ausdruck findet: die eine stellt einen Grie-

Fig. 79. Kentauromachie.
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Fig. 80. Kentauromachie.
Bruchstücke vom Fries zu Phigalia. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

chen dar, der seine Feindin hinter sich herzieht, während diese mit der Kraft der Verzweiflung ihn von sich stösst; die andere einen beschil-

1) Catal. of Sculpt., Nr. 534. Brunn, Denkmäler, Nr. 87.

deten Krieger, der in sich zusammen geduckt mit gewölbtem Rücken den Moment erspäht, wo er der wüthend auf ihn eindringenden Amazone einen Stoss versetzen könne (Fig. 78)[1]. Diese Kämpfe Brust an Brust wiederholen sich beständig; aber, wie leicht zu sehen, versteht es der Bildhauer mit grosser Kunst, ihnen neue Seiten abzugewinnen, indem er die Streitenden bald von vorne, bald vom Rücken zeigt: er befolgt dabei eine Methode, welche die Meister des vierten Jahrhunderts ihrerseits wieder aufgreifen sollten.

Die Kentauromachie ist mit nicht geringerer Lebendigkeit aufgefasst wie die vorangehenden Scenen. Wir bekommen da ein heftiges Handgemenge zu sehen, wobei es malerische Einzelheiten, pathetische Scenen in Menge giebt: Kentauren, die bestürzte Frauen entführen, Weiber, die mit Kindern im Arm sich flüchten oder bei einem Xoanon Zuflucht gesucht haben, wüthende Kämpfe, an denen Apollo und Artemis auf einem mit zwei Hirschen bespannten Wagen sich betheiligen. Man könnte hier mehr als eine Reminiscenz an die attische decorative Plastik entdecken. Die eine oder andere Lapithen- und Kentaurengruppe scheint in der That den Parthenonmetopen entlehnt zu sein[2]. Auch die heraldische Gruppirung zweier Kentauren, die unter einem Felsblock den unverwundbaren Kaineus zu erdrücken sich bemühen (Fig. 79)[3], kennen wir bereits vom Theseion her (vgl. oben Fig. 42). Aber nirgends fanden wir bisher eine so überschäumende Lebhaftigkeit, ein so auffallendes Streben nach über raschenden Einzelheiten. Der Künstler geht darin so weit, dass er Stellungsmotive erfindet, die ein strenger Geschmack missbilligen muss. Ich erinnere nur an jenen Kentauren, der gegen den Schild seines Gegners mit den Hinterbeinen ausschlägt, während er gleichzeitig einem anderen Lapithen, der ihm sein Schwert in die Brust stösst, die Schulter durchbeisst (Fig. 80)[4].

Die Ungleichheiten in der Composition, die Fehler wie die Vorzüge, können unser Urtheil nicht beirren: aus dem Ganzen spricht eben doch

---

1) Catal. of Sculpt., Nr. 535. Brunn a. a. O., Nr. 86.

2) Catal. of Sculpt., Nr. 524. Ancient marbles IV, pl. 10. Vgl. die Parthenonmetope auf Taf. 3, II bei Michaelis.

3) Catal. Nr. 530. Brunn, Denkmäler, Nr. 90.

4) Catal. Nr. 527. Brunn, Denkmäler, Nr. 91.

derselbe Geist, der in Attika zur Zeit der unmittelbaren Nachfolger des Phidias herrschte. Die Erfindung verhält sich nicht ablehnend gegen Reminiscenzen, aber sie führt dazu, dass die schon früher behandelten Themata noch raffinirter vorgetragen werden. Dabei herrscht viel Schwung, ein leidenschaftliches Streben nach Bewegung, eine ausgesprochene Tendenz, durch die Verwendung von unruhig flatternden Gewändern die Bewegung noch zu steigern. Die Ausführung andererseits muss uns in Erstaunen setzen. Neben Stücken, die kühn und leicht mit sicherer Hand gemeisselt sind, giebt es andere, deren schwere und nachlässige Ausführung von auffallender Unfähigkeit zeugt. Gedrückte und zusammengedrängte Formen, plumpe Hände mit unverhältnissmässig grossen Fingern, steife Arme ohne Leben, Gewänder mit trockenen, harten Falten, die bisweilen nur durch eingekratzte Striche angedeutet werden, das sind Schwächen, die ein aufmerksamer Beobachter ohne Mühe entdeckt. Man merkt, die Arbeit wurde durch einen ungeschickten Steinmetzen handwerksmässig ausgeführt; es handelt sich nicht etwa um wohl überlegte Nachlässigkeiten eines geübten Bildhauers, der sich nothwendige Opfer auferlegt. Man muss den Fries geradezu aus der Ferne betrachten, um gewisse Mängel in der Ausführung zu vergessen und nur die Vorzüge der Gesammtcomposition zu sehen. Mit den so präcis und sauber ausgeführten Reliefs des Niketempels kann der Fries von Phigalia einen Vergleich in keiner Weise aushalten. Dass ein Athener Meister, der mit Iktinos nach Arkadien kam, die Entwürfe modellirt und wohl auch einige Stücke selbst ausgemeisselt haben mag, fällt uns leicht zu glauben[1]). Aber das Personal seiner Marmorarbeiter hat er offenbar aus irgend einer peloponnesischen Werkstatt beziehen müssen. Möglicher Weise machten übrigens gleich die ersten Feindseligkeiten des peloponnesischen Krieges die Heimkehr der attischen Künstler nöthig und zwangen dazu, den Abschluss der Arbeiten einheimischen Bildhauern anzuvertrauen.

---

1) Wir wollen nicht geradezu einen Künstlernamen nennen. Es ist eine blosse Vermuthung, wenn Bruno Sauer den Kresilas vorschlägt. (Berliner philologische Wochenschrift 1889, S. 583.)

§ 2. DIE SCHULE DES POLYKLET UND DIE ARGIVISCHEN BILDHAUER.

Der Schule Polyklet's war es nicht wie der des Phidias beschieden, bei der Ausführung grosser monumentaler Werke mitzuwirken. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bietet Argos keineswegs dasselbe Schauspiel, das uns zu Athen überraschte; da giebt es keine zahlreichen, rasch sich erhebenden Bauwerke, welche die Mitarbeit vieler Bildhauer erforderten. Gleichwohl finden auch die argivischen Künstler Gelegenheit zu Marmorarbeiten. Sie bietet sich beim Bau des neuen Heraions, das, wie wir schon wissen, bald nach 423 begonnen wurde [1]). Der Tempel war mit Sculpturen geschmückt, welche die Geburt des Zeus, eine Scene aus der Gigantomachie, die Vorbereitungen zum trojanischen Krieg und die Einnahme Ilions (*Ἰλίου ἅλωσις*) darstellten [2]). Pausanias, der sie nur kurz erwähnt, spricht nicht ausdrücklich von Giebeln; die Ausdrücke, die er gebraucht, lassen sich verschieden deuten [3]). Man wird immerhin annehmen dürfen, dass die beiden zuerst genannten Gegenstände in den Giebeln, die zwei anderen in den einzelnen Metopen zur Darstellung gelangten. Die Nachgrabungen der amerikanischen Schule von Athen haben einige Metopenfragmente zu Tage gefördert [4]): so den Torso eines Kriegers, ein geschicktes, vornehmes Werk von

Fig. 81. Metopenfragment vom Heraion zu Argos.

1) Vgl. Band I, S. 539 f.

2) Pausanias II, 17, 3.

3) *Ὁπόσα δὲ ὑπὲρ τοὺς κίονάς ἐστιν εἰργασμένα.*

4) Waldstein, Excavations of the American School of Athens at the Heraion of Argos, London 1892, Taf. VI und VII.

schlichter Arbeit (Fig. 81); so zwei schöne Köpfe, der eine mit dem Helm, der andere mit einer phrygischen Mütze bedeckt; so nachträglich im Jahre 1894 den Kopf eines jungen Mannes, der an den Doryphoros erinnert [1]). Endlich gemahnt unter den Architecturfragmenten ein mit Laubwerk geschmücktes Gesimsstück an die Ornamente vom Erechtheion. Es wäre vermessen, wollte man, gestützt auf diese allzu verstümmelten Ueberreste, den Charakter der monumentalen Plastik in Argos bestimmt abgrenzen. Aber was wir von ihr wissen, spricht dafür, dass die argivischen Künstler sich bei ihrer Arbeit der athenischen Monumente erinnert haben.

Wir müssen uns an die statuarischen Einzelwerke halten, wenn wir die eigenthümliche Physiognomie der polykletischen Schule ermitteln wollen. Der herrschende Zug der argivischen Schule, wie wir schon wissen, ist der Geist der Continuität. Nirgends ist die Schulrichtung strenger, die Methode verständiger. Die Schüler Polyklet's achten die Lehre ihres Meisters und setzen sie fort; man muss sehr weit ins vierte Jahrhundert hinabgehen, um, bei Lysipp, die handgreiflichen Spuren einer Gegenströmung zu finden. Es hat also keinen Zweck, sich hier bei chronologischen Eintheilungen zu verweilen, die keinerlei thatsächlichen Werth besitzen. Die Lehre Polyklet's lebt durch seine Schüler auch im vierten Jahrhundert weiter; seine Schule hört nicht auf, jene Athletenstatuen und Weihgeschenke hervorzubringen, die ihre eigentliche Specialität ausmachen; sie bleibt der Erztechnik treu, und bis auf Lysipp verräth nichts eine Weiterentwickelung, die im Stande wäre, den Geist der argivischen Bildhauerei von Grund aus zu ändern.

Die unmittelbare Schule Polyklet's setzt sich aus zahlreichen Künstlern zusammen. Wir finden da zum Theil die Namen der alten Schule wieder, nur dass sie offenbar von Bildhauern geführt wurden, die um eine oder zwei Generationen jünger waren: Asopodoros von Argos, Athenodoros von Kleitor, Kanachos der Jüngere; andere Namen dagegen, wie Deinon, Aristeides, Dameas von Kleitor, Periklytos sind uns neu [2]). Einer von diesen, Periklytos, hat seiner-

---

1) Waldstein, American Journal of archaeology IX, 1894, p. 331—339 und Taf. XIV.

2) Die literarische Ueberlieferung findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 978—985. Für die Einzeluntersuchung ist Klein, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich VII, 1883, S. 78 zu vergleichen. Uebrigens verdient die von Plinius (Nat. Hist. 34, 50) mitgetheilte Liste der Schüler Polyklet's kein unbedingtes Vertrauen. Plinius kennt nur einen Bildhauer des Namens Polyklet,

seits Schüler, die im nächsten Jahrhundert die polykletische Tradition weiterpflegen sollten. Antiphanes gehört in diese Gruppe: er schuf in Erz ein trojanisches Pferd, das die Argiver nach einem Sieg über die Lakedämonier in der Thyreatis nach Delphi stifteten [1]); später, nach 369, arbeitet derselbe Antiphanes an der grossen Votivgruppe, die die Tegeaten zum Andenken an einen glücklichen Krieg gegen Sparta errichteten [2]). Die delphischen Ausgrabungen gestatten, ihm noch eine andere wichtige Statuengruppe zuzuweisen, die Pausanias beschreibt. Die Argiver hatten sie am Eingang zum Tempelbezirk des Apollo als Weihgeschenk errichtet: es war die Reihe der sagenhaften Könige von Argos. Die Künstlerinschrift des Antiphanes ist noch auf der halbkreisförmigen Basis zu lesen, auf der auch die Namen der argivischen Heroen stehen [3]). Ein Schüler des Antiphanes, Kleon von Sikyon, ist gleich seinem Meister einer der thätigsten Bildhauer der argivischen Schule im vierten Jahrhundert. Er gehört in die Zahl derjenigen Künstler, die für Olympia zahlreiche Athletenstatuen schufen; gegen 388 goss er in Bronce zwei der sogenannten Zanes, die sich dicht beim olympischen Stadium erhoben, und eine andere von seinen Erzfiguren, eine Aphrodite, fand im Heraion der Altis Aufstellung [4]).

Eine andere Gruppe wird durch die Familie des Patrokles gebildet, eines Meisters, dessen Athleten, bewaffnete Krieger, Jäger und Opferpriester mit Lob erwähnt werden; er arbeitete noch in den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts. Die Söhne des Patrokles übertrafen ihren Vater noch an Ruhm: einer von ihnen, Naukydes von Argos, setzte seinen Namen unter die chryselephantine Statue der Hebe, die im Heraion neben der Hera Polyklet's ihren Platz fand. Unter seinen Meisterwerken wird ein Hermes, ein Diskobolos, ein Mann, der einen Widder opfert, aufgezählt; seine Statuen der Athleten Cheimon und Eukles erfreuten sich in Olympia grosser

---

nämlich den älteren. Alexis aber, den er unter seinen Schülern aufzählt, ist zweifellos ein Schüler des jüngeren Polyklet; vgl. Klein a. a. O. S. 78. Ueber die Schule Polyklet's vgl. noch P. Paris, Polyclète (in der Collection des Artistes célèbres), Kap. VI.

1) Zweifellos nach 414/13. Vgl. Thukydides VI, 95. Brunn, Griech. Künstler I, S. 283.

2) Pausanias X, 9, 5. Die Widmung, eine metrische Inschrift, wurde im Jahre 1887 zu Delphi dicht bei dem östlichen Eingang in die Peribolosmauer, wiedergefunden. Sie ist in Schriftzügen des vierten Jahrhunderts eingemeisselt. Pomtow, Beiträge zur Topographie von Delphi, S. 54 und Athen. Mittheil. XIV, 1889, S. 14.

3) Homolle, Buil. de corresp. hellén., 1894, p. 186. Vgl. Pausanias X, 10, 5.

4) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1007—1013.

Anerkennung[1]). Er ist der Lehrer des jüngeren Polyklet und des Alypos von Sikyon, der schon gegen das Jahr 400 productiv ist. Dädalos, der Bruder des Naukydes, hatte seine Eigenschaft als Bürger von Sikyon beibehalten. Im Jahre 399 erhielt er von den Lakedämoniern den Auftrag zu einer nach Olympia bestimmten Trophäe, und einige Jahre später finden wir ihn als Mitarbeiter an einem Weihgeschenk der Tegeaten: so stellte er sein Talent in den Dienst zweier sich befehdenden Städte. Mehrere Athletenstatuen sind sein Werk und können dazu dienen, die Hauptdaten seiner Künstlerlaufbahn zu bestimmen: Eupolemos von Elis, dessen Bildniss er geschaffen, siegte im Jahre 396/95, Aristodemos von Elis im Jahre 388/87[2]). Eine badende Aphrodite, die man ihm gelegentlich zugewiesen hat, sollte man aber nicht mit ihm in Zusammenhang bringen; ein derartiges Motiv dürfte kaum vor Praxiteles zu verstehen sein. Der Urheber dieser Statue ist vielmehr Dädalos von Bithynien, ein Künstler des dritten Jahrhunderts[3]).

Sofort nach dem Ende des peloponnesischen Krieges wurden mehrere dieser Künstler mit dem grossen Weihgeschenk beauftragt, das Sparta zur Verherrlichung des denkwürdigen Sieges von Aegospotamoi in Delphi errichten liess[4]). Es war eine Gruppe von 38 Broncestatuen, ein grossartiges Werk, das, unter dem Vorwand der Frömmigkeit errichtet, thatsächlich das stolze Selbstgefühl Spartas und seiner Verbündeten zum ruhmredigen Ausdruck brachte. Inmitten einer Gruppe von Gottheiten, des Zeus und Apollo, der Artemis und der Dioskuren, erschien da Lysander, wie ihn Poseidon bekränzte, und neben ihm der Seher Abas und der Pilote Hermon, der das Admiralschiff gelenkt hatte. Hinter diesen Figuren standen in langer Reihe die Statuen der lakedämonischen Heerführer und der griechischen Nauarchen, welche die Flottencontingente der Verbündeten commandirt hatten. Ein Theil der hierbei thätigen argivischen Bildhauer waren Schüler Polyklet's, so Antiphanes, Athenodoros, Kanachos und vor allem Dameas, dem die Ehre zugefallen war, den Lysander dar-

1) Overbeck, Nr. 995—1001. Für die Inschrift an der Statue des Eukles vergleiche man Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 86. Löwy hat die auf die Familie des Patrokles bezüglichen Forschungen zusammengefasst.

2) Löwy, a. a. O. Nr. 88 und 89. Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 987—994.

3) Vgl. Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, S. 40ff.

4) Die Basis desselben ist bei den Ausgrabungen der französischen Schule in Delphi wiedergefunden worden. Homolle, Bull. de corresp. hellén. 1894, p. 186.

stellen zu dürfen. Auch andere Argiver, wie Patrokles und Alypos, waren bei dem Werk betheiligt und neben ihnen Künstler aus Megara und dem übrigen Peloponnes, wie Theokosmos, Tisandros, Pison aus Kalauria. Unter den vielen Bildwerken, die sich auf den Terrassen des delphischen Tempelbezirks erhoben, zog das Weihgeschenk für Aegospotamoi die Blicke ganz besonders auf sich und bot den Fremdenführern Stoff zu endlosen Commentaren. Thut es noth, an jene so bekannte Plutarchstelle zu erinnern, wo verschiedene Besucher der Orakelstätte Betrachtungen über die delphischen Votivbilder austauschen? Sie haben das Geschwätz ihres Führers über sich ergehen lassen, haben die Statuen der Nauarchen bewundert und dabei ist ihnen der schöne blaue Schimmer aufgefallen, der den Statuen etwas wie Meerescolorit verlieh, als wären sie einer „Färbung mit Azur" (*βαφὴ κυανοῦ*) unterzogen worden. Ein lebhafter Meinungsaustausch erhob sich über die Ursache dieses bläulichen Schimmers: war er verursacht durch die Mischung des Metalls, durch die Einwirkung der Luft oder durch den „Rost, den das Kupfer ausschwitzte [1])?" Wir wollen den Personen des Dialogs nicht in ihren Auseinandersetzungen folgen; aber eine merkwürdige Thatsache ist doch festzuhalten: die argivischen Broncebildner wendeten beim Patiniren des Metalls offenbar ein Verfahren an, das in Plutarch's Zeit nicht mehr bekannt war. Zweifellos rührte jene azurblaue Färbung, welche die Beschauer in Erstaunen setzte, ausschliesslich davon her, dass die grüne, der Bronce aufgesetzte Patina sich verfärbt hatte und abgeblichen war [2]).

Am delphischen Weihgeschenk waren Künstler sehr verschiedenen Alters betheiligt, und das allein schon genügt, um die Continuität zu bezeugen, die in der Schule von Argos herrschte. Alle diese Generationen von Künstlern bilden gleichsam eine ununterbrochene Kette, und so dürfen wir in diesem Zusammenhang auch einen der wichtigsten argivischen Bildhauer des vierten Jahrhunderts, Polyklet den Jüngeren, den Schüler des Naukydes, namhaft machen. Man nimmt gemeiniglich an, dass Lehrer und Schüler durch verwandtschaftliche Bande verbunden waren, und dass Polyklet ein jüngerer

---

1) Plutarch, De Pythiae oraculis, 2.

2) Heuzey in Carapanos' Werk: Dodone et ses ruines, p. 217. Vgl. Lechat, Bull. de corresp. hellén., XV, 1891, p. 474 ss.

Bruder des Naukydes und Daidalos war [1]). Wir wollen uns nicht mit einer Erörterung der Schriftquellen aufhalten. So viel ist sicher, die Schaffenszeit des jüngeren Polyklet fällt entschieden schon ins vierte Jahrhundert, und mehrere Werke, die sehr mit Unrecht seinem berühmten Namensvetter zugeschrieben wurden, müssen vielmehr als die seinigen gelten. So ist er der Urheber der Gruppe auf dem Berg Lykone in Argolis, wo Apollo, Artemis und Leto dargestellt waren*). Auch der Zeus Meilichios und die Hekate von Argos werden ihm zuertheilt werden müssen, desgleichen die Athletenfiguren des Pythokles von Elis [2]), des Antipatros, der im Jahre 388 siegte, des Agenor und Aristion von Epidauros [3]), sowie des Thersilochos [4]). Polyklet's Anfänge fallen vor das Jahr 370, und wenn man einer in Theben gefundenen Inschrift glauben darf, so wäre er noch bis um das Jahr 335, als Lysipp seine Künstlerlaufbahn begann, thätig gewesen [5]). Polyklet verdient übrigens mehr als nur eine kurze Erwähnung. Ebenso berühmt als Architekt wie als Bildhauer erbaute er zu Epidauros das noch heute vorhandene Theater und das kreisrunde, Tholos genannte Gebäude, das eine heilige Quelle in sich schloss [6]). Die Ausgrabungen, die Kavvadias in Epidauros

---

1) Diese Verwandtschaft wird auf Grund einer viel umstrittenen Stelle des Pausanias (II, 22, 7) angenommen: *τὸ μὲν Πολύκλειτος ἐπόησε, τὸ δὲ ἀδελφὸς Πολυκλείτου* (?) *Ναυκύδης Μόθωνος.* Ueber das chronologische und genealogische Problem, das hier vorliegt, haben gehandelt: Foucart, Rev. arch., 1875, p. 110. Löschcke, Arch. Zeitung 1878, S. 10 ff. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 72—74. C. Robert, Arch. Märchen, S. 98 ff.

*) [Pausanias II, 24, 5.]

2) Löwy a. a. O., Nr. 91. Eine Copie der Inschrift des Pythokles ist in Rom gefunden worden (Bullet. comunale 1891, p. 280, tav. X, 1). Die Statue war zweifellos nach Rom gebracht worden, während die Basis in Olympia blieb. Eine Untersuchung der Basis hat erkennen lassen, dass die Statue einst mit dem rechten Bein fest aufstand. Furtwängler schlägt vor, eine Wiederholung dieses Werkes in einer Athletenstatue des Vatican (Helbig, Führer I, S. 28), zu erkennen, die dem Typus des Doryphoros sehr verwandt ist: Meisterwerke, S. 473 f., Fig. 81.

3) Die Basis der Aristionstatue ist bei Furtwängler a. a. O., S. 503, Fig. 90 abgebildet. Der Verfasser bemerkt sehr richtig, dass die Statue nach Maassgabe des alten argivischen Kanons entworfen wurde und mit beiden Füssen fest auf dem Boden stand. Das ist auch die Haltung des Hermes Lansdowne (ibid., S. 504, fig. 91.)

4) Kroker (Gleichnamige griech. Künstler, S. 17) hat ein Verzeichniss derjenigen Werke zusammengestellt, die man dem jüngeren Polyklet zuschreiben kann.

5) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 93. Es handelt sich um die Inschrift an einer polykletischen Statue des Timokles, und an einer lysippischen des Korreidas. Mit Brunn (Sitzungsber. der bayer. Akad. 1880, S. 465) ist darauf hinzuweisen, dass die beiden Werke nicht nothwendig gleichzeitig sind. [Vgl. auch E. Preuner in den Bonner Studien, S. 217 ff.]

6) Das Theater und die Tholos werden von Pausanias (II, 27) kurzweg als Werke des Polyklet bezeichnet. Aber seit den Ausgrabungen von Epidauros ist es nicht mehr möglich, sie, wie noch Brunn (Gesch. der griech. Künstler I, S. 152) thut, dem älteren Polyklet zuzuschreiben.

vornahm, haben uns die Grundmauern des Gebäudes kennen gelehrt, sowie die geistreiche Anordnung der concentrischen Leitungsringe, in denen das Wasser sich ununterbrochen auf gleichem Niveau erhielt [1]). Es ist Sache der Geschichtschreiber der griechischen Architektur, auf Grund genauen Materials das technische Können und den erfinderischen Geist Polyklet's als Baumeisters zu würdigen. Aber auch die wundervollen Kapitäle der Tholos sind sein Werk, und hier haben wir es wieder mehr mit dem plastischen Künstler zu thun. In diesen so elegant ausgearbeiteten korinthischen Kapitälen mit ihren scharf gezeichneten Voluten und ihrem massvollen Schmuck von Akanthusblättern spürt man gut die Hand des Bildhauers [2]). Der Bau gehört noch in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts: wir sehen die korinthische Ordnung sich hier in ihrer ersten, reinen Gestalt entfalten, ohne Uebertreibungen, ohne geschmacklose Ueberladung.

Bei aller Anerkennung für die Fruchtbarkeit der argivischen Schule können doch unsere Schriftquellen unter den Schülern und Nachfolgern Polyklet's keinen jener begnadeten Meister namhaft machen, die neue Kunstformen zur Geltung brachten. Man wird der Wahrheit am nächsten kommen, wenn man die Nachfolger Polyklet's mehr oder weniger unmittelbar von der Tradition ihres grossen Meisters abhängig sein lässt. Doch wie sehr auch diese Schule an des Meisters Lehre sich anklammert, ganz entgeht auch sie nicht dem Gesetz der Entwickelung. Es hiesse ihr in der That Gewalt anthun, wollte man sie eng in die polykletische Formel bannen. Um die ganze Tragweite des ihr gelungenen Fortschritts zu ermessen, muss man diejenigen Denkmäler zu Rathe ziehen, an denen wir den Stil der jungargivischen Schule zu entdecken glauben.

Man kann als Ausgangspunkt den schönen Marmorkopf der Hera nehmen, der bei den Ausgrabungen im Heraion gefunden wurde (Fig. 82) [3]). In den letzten Jahren des fünften Jahrhunderts aus-

---

Foucart zeigte im Bull. de corr. hellén. XIV, 1890, p. 587—594, dass die Tholos erst bald nach dem gegen 375 erbauten Asklepiostempel entstanden sein kann.

1) Kavvadias, Les Fouilles d'Épidaure I, p. 13, pl. IV et V, und die Reconstruction von Herold, Antike Denkmäler II, Taf. 2—5. Man beachte auch die schöne Reconstruction von Defrasse und Lechat: Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asklépios, Paris 1895, p. 95.

2) Kavvadias a. a. O. I, pl. X. Defrasse et Lechat a. a. O., p. 115. [Vgl. unsere Fig. 85.]

3) Waldstein, Excavations at the Heraion of Argos, pl. V und VI, p. 8. Overbeck, Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch. 1893. Furtwängler (Arch. Studien, H. Brunn dargebracht,

geführt, besitzt er noch die ganze Feinheit des polykletischen Stils. Die kleine Stirn, der halb geöffnete Mund, das regelmässige Oval des Gesichts, die schlichte Modellirung der Haare, das alles erinnert an den Farnesischen Kopf, in dem wir eine Copie der Hera Polyklets erkannt haben: der Einfluss des Meisters herrscht bei diesem Werke noch in voller Ausschliesslichkeit.

Unverkennbar, wenn auch nach und nach durch neue Einflüsse etwas beeinträchtigt, zeigt er sich noch bei einer Reihe von Athletenbildern, in denen man unschwer die der argivischen Schule geläufigen Typen wiedererkennt. Wir wollen einige Beispiele aussuchen, ohne damit den Anspruch zu erheben, als stellten wir damit eine vollständige Liste der in unseren Museen zerstreuten, dieser Schule angehörenden Statuen auf.

Fig. 82. Herakopf vom Heraion bei Argos.

Die Römer hatten zu Delphi und Olympia unter den argivischen Bronzen aus der polykletischen Schule ihre Auswahl getroffen; wir sehen das gut an den ihrer Statuen beraubten Postamenten, die man zu Olympia aufgefunden hat. Der schöne Bronzekopf, der in Benevent gefunden[1]) und im Jahre 1870 für den Louvre erworben wurde, hat zweifellos diesen Ursprung. Dieser Kopf, den wir so

---

S. 89) hält ihn für ein attisches Werk. Aber ich glaube, dass Waldstein Recht hat, wenn er ein Werk argivischen Stils darin erblickt. Vgl. American Journal of archaeol. IX, 1894, p. 331, 339.

1) In einem Artikel der Rev. arch. (1895, II, p. 276—278) versichert der Graf Tyskiewicz, der letzte Besitzer dieses Kopfes vor seiner Erwerbung durch den Louvre, dass derselbe aus Herculanum stamme. Diese Angabe ist von Lechat in der Rev. des études grecques IX, 1896, p. 304 wiederholt worden. Ehe nicht ein entscheidender Beweis dafür erbracht ist, können wir sie nicht als definitiv ansehen. Héron de Villefosse schreibt mir in dieser Sache: „Ich habe dies Jahr Herrn Sambon gesehen und ihn nach der Herkunft der Bronze gefragt, indem ich ihm die vom Grafen

glücklich sind, nach einer Zeichnung des hervorragenden Bildhauers Puech abbilden zu können (Tafel I), ist ein Werk rein griechischen Stils; der Kranz von wilder Olive (*κότινος*), der sich um das Haupt des jungen Athleten schlingt, scheint einen olympischen Sieger anzudeuten [1]). Will man einen Maassstab dafür gewinnen, wie ein und derselbe Typus sich in der Schule Polyklet's abwandeln kann, so vergleiche man nur den Kopf im Louvre mit jenem Ephebenkopf des Britischen Museums, in dem wir ein Werk von Polyklet selbst erkannt haben [2]), und mit dem der schönen Dresdener Statue (Fig. 84), der ihm so nahe verwandt ist [3]). Die Londoner Statue wie die von Dresden erinnert durch den strengen Gesichtsausdruck an den Doryphoros; die sorgfältig im Einzelnen angegebenen Haare sind nichts desto weniger wie angeklebt an den Schädel. Dagegen zeigt der Kopf des Louvre eine freiere Haarbehandlung; die Locken, die in genialer Unordnung seine Stirn beschatten, verrathen schon ein gewisses Streben nach malerischer Wirkung, während gleichzeitig das nach den Grundsätzen der argivischen Schule geformte Gesicht die Fortdauer der polykletischen Tradition bezeugt [4]).

Fig. 83. Ephebenstatue, in Aegypten gefunden. (Louvre.)

Die bei Polyklet so beliebte Haltung, wobei der Körper auf dem einen Beine

---

Tyskiewicz gegebene Fundnotiz mittheilte. Herr Sambon hat mir erklärt, er habe die Bronze in Benevent gekauft; man habe ihm damals versichert, dass sie an Ort und Stelle gefunden sei. Nach Herrn Sambon waren die Augen aus Achat. Sie wurden durch den Restaurator Penelli, der sie für modern hielt, ausgebrochen".

1) E. Michon, Fondation Piot, Monuments et mémoires, p. 77—84, pl. X et XI. Vgl. Brunn, Denkmäler griech.-röm. Sculpt., Nr. 324.

2) Band I, S. 529, Fig. 255. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 453.

3) Meisterwerke, Taf. XXVI—XXVII. Für die bibliographischen Notizen vgl. ebenda S. 475, Anm. 3. Furtwängler reiht ihn unter die Werke Polyklet's ein.

4) Der Beneventer Kopf muss mit einer Statue vom Helenenberg zu Wien zusammengestellt werden. Vgl. R. von Schneider, Die Erzstatue vom Helenenberge, Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses XV, 1894.

lastet, während das andere gebogen ist und ein wenig nachschleppt, findet sich bei einer ganzen Reihe von Statuen, so bei dem siegreichen Athleten des Louvre und bei den zu Leiden und St. Petersburg befindlichen Statuen des Pan [1]). Vielleicht besitzen wir in ihnen Copien argivischer Originale oder römische Werke, die sich an solche Originale mehr oder weniger anlehnten. Uebrigens scheinen die Bildhauer der jungen argivischen Schule hie und da weniger einfache Stellungen, weniger bekannte Bewegungen zu bevorzugen. Dies ist der Fall bei einer sehr oft wiederholten Statue, deren vollständigste, in Aegypten gefundene Replik der Louvre besitzt (Fig. 83) [2]). Sie stellt einen Knaben, für den man unnöthiger Weise nach einem mythologischen Namen gesucht hat, in ausruhender Haltung dar; mit der Linken stützt er sich auf einen kleinen Pfeiler, und diese Geste, welche die linke Schulter in die Höhe drängt, ergiebt für den ganzen Oberkörper eine complicirtere und überraschendere Bewegung, als die einfach aufrecht stehenden Figuren sie besitzen. Da der Zuschnitt des Gesichtes der gleiche ist wie bei den argivischen Statuen, so haben wir es zweifellos mit einem Werk zu thun, das ein Meister der jungen argivischen Schule, ein Zeitgenosse des Patrokles und jüngeren Polyklet, erfand.

Indem wir so einige der Werke aufzählten, die uns von dem Stil der Nachfolger Polyklet's eine Vorstellung zu geben vermögen, haben wir die Grenze des vierten Jahrhunderts erheblich überschritten. Wir konnten dies nicht umgehen, wenn wir die geschlossene Einheit dieser Schule darlegen wollten. Aber diese Einheit gab doch, wie wir sahen, zugleich einer unleugbaren Weiterentwickelung Raum. Beweist uns dies, dass die argivische Kunst sich mehr und mehr mit der attischen berührte? Wir möchten es glauben. Gerade wie in den Zeiten des Praxiteles und Skopas die Attiker nachweisbar hie und da unter dem Einfluss der

---

1) Die Statue des Louvre ist ausser bei Clarac 270, 2186 auch bei Furtwängler a. a. O., S. 436, Fig. 67, die Statuen von St. Petersburg und Leiden ebenda S. 479, Fig. 82 und S. 481, Fig. 83 abgebildet.

2) E. Michon, Mon. et Mémoires, p. 115, pl. XVII. Die übrigen Wiederholungen, soweit man sie kennt, im besonderen die zu Berlin, sind bei Furtwängler a. a. O., S. 483, Anm. 3 aufgezählt. Dieser Forscher schlägt vor, diese Figur nicht, wie gemeiniglich geschieht, Narcissus, sondern Adonis zu nennen.

peloponnesischen Kunst standen, so blieb auch diese den von Athen kommenden Anregungen nicht verschlossen. In dem Zeitpunkt, wo wir jetzt stehen, wäre es reine Willkür, wollte man der Thätigkeit der grossen, griechischen Kunstschulen enge, streng inne gehaltene Schranken ziehen.

Fig. 84. Kopf von der Statue eines jungen Mannes.
(Dresdener Museum.)

Fig. 85. Gesimsfragment von der äusseren Säulenhalle der Tholos zu Epidauros.

ZWEITES BUCH.

DAS VIERTE JAHRHUNDERT.

ERSTES KAPITEL.

DIE UEBERGANGSZEIT.

Auch im vierten Jahrhundert kommt der griechische Geist am vollkommensten in Athen zum Ausdruck. Nirgends sonst ist die geistige Bildung so sehr Gemeingut, nirgends zeigt das gesellige Leben feinere Formen, erscheint die Civilisation auf einer höheren Stufe. Wenn man die Mitte des Jahrhunderts ins Auge fasst, wo diese Cultur ihre glänzendste Entfaltung erfährt, dann erkennt man unschwer die tiefgehenden Veränderungen, die mit der öffentlichen Meinung vor sich gegangen sind. Der peloponnesische Krieg hat eine schwere moralische Krisis im Gefolge gehabt: erschüttert und gebrochen ist die athenische Volksseele daraus hervorgegangen. Nach den Niederlagen, die das Ende des Krieges bezeichnen, nach der Herrschaft der 30 Tyrannen und der Schreckenszeit, die durch sie heraufgeführt wurde, hat Athen seine sittliche Gesundheit [1]) eingebüsst, die es der Achtung vor dem Herkommen, dem Zusammenwirken aller zum Glück

1) Vgl. die lebendige Schilderung, die Ernst Curtius vom Zustand Athens nach dem peloponnesichen Krieg entworfen hat: Griech. Geschichte, 6. Aufl., Band III, S. 52 ff.

der Stadt verdankte. Einige grosse Namen dürfen uns nicht irre leiten: hinter den hohen Gestalten eines Lysias, Phokion und Demosthenes macht sich die skeptische, frivole Menge breit, die auf der Agora schwatzt und als Söldnerhaufe die Reihen der Armee füllt. Auch das religiöse Leben ist angekränkelt. Zwar hat sich in den äusseren Formen der Staatsreligion nichts geändert; ja nie zuvor hat der Athener einen so grossen Aufwand mit marmornen Weihgeschenken und anderen Opfergaben getrieben. Aber trotz dieser reichlichen Andachtsübungen ist der religiöse Glaube durch Sophistik und Aberglauben tief erschüttert. Man sieht das gut an der raschen Entwickelung, welche die aus Thracien, Kleinasien und Phönicien gekommenen fremden Gottesdienste erfuhren[1]). Die religiösen Genossenschaften, die Thiasoi, Eranoi, Orgeones führten in Attika die mystischen Cultgebräuche des Attis, des Sabazios, der Göttermutter ein; bei den Festen, die von den Thiasoi veranstaltet wurden, bei den nächtlichen Orgien wie bei den Umzügen, die am lichten Tage sich vollzogen, konnte man die phrygische Handpauke und die Klagetöne der asiatischen Flöte vernehmen. Wahrsager, Marktschreier, Bettelpriester der Kybele gewannen über die Seele der Menge einen ungewöhnlichen Einfluss, und die denkenden Geister erwogen bereits ernsthaft die Gefahren, welche der Staatsreligion von diesen Eindringlingen drohten.

Abnahme der Achtung vor dem Althergebrachten, zunehmende Ungläubigkeit oder Wundersucht, Erschütterung der alten religiösen Ueberzeugungen waren die hauptsächlichen Gründe des langsam sich anbahnenden, unheilbaren Verfalls. Dabei waren aber die äusseren Formen, in denen das Leben der gebildeten Kreise sich abspielte, nie zuvor glänzender, verführerischer gewesen. Gleich nach den ersten Erfolgen, die Konon und Chabrias im korinthischen Krieg erfochten, hatte sich der materielle Wohlstand Athens rasch gehoben. Die Industrie hatte sich neue Absatzgebiete erschlossen. Aus dem Piräus, wo fremde Geschäftsleute aller Länder, Metöken aus Klein-

1) Vgl. Foucart, Des associations religieuses chez les Grecs. Paris 1873, p. 84: „Man befände sich im Irrthum, wollte man den Ursprung dieser religiösen Bewegung [bei Collignon lies statt monument: mouvement] der Welteroberung durch Alexander zuschreiben und mit dem Niedergang des Heidenthums als Staatsreligion in Verbindung bringen. Ohne Zweifel trug die Verbreitung der Makedonier über Asien, indem sie die Beziehungen zwischen Griechenland und dem Orient noch enger knüpfte, zur Vermehrung der Thiasoi und Eranoi an ihrem Theile bei; aber vorhanden waren sie schon über ein Jahrhundert."

asien, Aegypten und Thracien, Phönieier aus Sidon sich drängten, brachten Handelsschiffe jene Produete, denen die attische Industrie den Stempel unvergleichlicher Vollkommenheit aufgeprägt hatte, nach den Inseln des Archipelagus, an die Küsten der Kyrenaika und in die Häfen des kimmerischen Bosporos. Wenn auch die Zeiten vorbei waren, wo der Staat den Bau grosser Gebäude unternahm und Bildhauer und Handwerker damit in Brod setzte, so sorgte jetzt der Luxus der Privatleute dafür, dass die Künstler naeh wie vor zu verdienen hatten. Die reichen Bürger Athens setzten ihren Stolz darein, die Weihgeschenke, diese Zeugen ihrer Betheiligung am öffentlichen Leben, zu vermehren, das Andenken an einen choregischen Sieg durch ein vornehmes Denkmal zu verherrlichen, ihre Familiengräber mit Stelen oder Statuen zu schmücken. Demosthenes erwähnt ein Grab, das zwei Talente gekostet habe; gegen Ende des Jahrhunderts musste Demetrios von Phaleron solchen prunksüehtigen Uebertreibungen durch ein besonderes Decret eine Sehranke setzen. Will man übrigens auf Grund unzweideutiger Beweise sich ein Urtheil darüber bilden, bis zu welchem Grade ausgesuchte Verfeinerung sich der Sitten bemächtigt hatte, so braucht man nur jene Erzeugnisse des Kunstgewerbes, die „Athener Artikel“, wie man sie riehtig genannt hat, einer Betrachtung zu unterziehen. Hier feiert der attische Geschmack wahre Triumphe: nie hat die Kunst mehr Grazie, Geist, Feingefühl entfaltet als in diesen Metallspiegeln, diesen zierliehen, dureh Vergoldung gehobenen Töpferwaaren, diesen für die Boudoirs der eleganten Athenerinnen bestimmten Salbgefässen. Noeh mehr: die Seenen, die jetzt mit ausgesproehener Vorliebe den Vasenmalern in den Pinsel kommen, enthüllen uns ein weltlich gerichtetes Leben, in dem die Frau sich ihren Platz dauernd erstritten hat. Schmuck- und Toilettescenen, galante Zwiegespräche, wobei die Frauen von einem Schwarm geflügelter Amoretten umringt erscheinen, all' das lässt vor unseren Augen eine Gesellschaft erstehen, der von der alten griechischen Sittenstrenge niehts mehr eigen ist. Man begreift, dass Antiphanes dem König von Makedonien entgegenhielt, „man müsse in der Gesellschaft von Athen zu Hause sein, an attischen Picknicks theilgenommen und in Liebeshändeln Streiche erhalten und ausgetheilt haben, wenn man am attisehen Lustspiele reehten Geschmack finden wolle“ [1]).

1) Athenaeus, p. 555. Vgl. Curtius, Griech. Gesch., 6. Aufl., Bd. III, S. 518.

Die Kunst konnte sich den Einflüssen, die solche Wandelungen in den Sitten und in der öffentlichen Meinung hervorbrachten, nimmermehr entziehen. Die Kunstformen, welche das fünfte Jahrhundert geboren hatte, deckten sich nun freilich zu vollkommen mit dem Geist der griechischen Rasse, als dass sie so ohne Weiteres aus der Welt zu schaffen waren. Aber eine stetig fortschreitende Weiterentwickelung war am Werke, diese Formen nach Maassgabe des neuen Geschmacks umzumodeln, ganz andere Auffassungen in sie hineinzutragen und sie mit zarteren, complicirteren Empfindungen zu durchdringen. In dem Maasse wie das religiöse Ideal weniger hoch stand, näherten sich die Göttergestalten jetzt immer mehr dem rein Menschlichen. Indem die Künstler sich weniger als vordem bei ihrer Arbeit von frommer Ehrfurcht leiten liessen, trugen sie allerhand neue Züge in diese göttlichen Typen hinein; sie liessen die Leidenschaften, von denen die menschliche Seele umgetrieben wird, auch in ihnen sich widerspiegeln; sie liehen der schönen Gestalt der Demeter die Traurigkeit leidender Mutterliebe, sie trieben bei Aphrodite den wollüstigen Reiz der Schönheit auf die Spitze, sie machten aus Dionysos einen krankhaft schmachtenden Jüngling. Eine unwiderstehliche Vorliebe zog sie gerade zu denjenigen Göttertypen hin, in denen Jugend und Schönheit ihren vollendetsten Ausdruck finden.

Indem die Kunst auf diese Weise die Analyse der Leidenschaften und Empfindungen sich angelegen sein liess, schloss sie sich nur der allgemeinen Richtung an, wie sie auch in der Literatur herrschte. Sie fügte sich vor Allem einem Einfluss, den man nicht unterschätzen darf, dem des Theaters und der von Euripides umgestalteten Tragödie. Euripides ist freilich noch ein Mensch des fünften Jahrhunderts; aber er ist zugleich einer der Vorläufer des vierten. Sein Realismus, seine pathetische Empfindungsweise, die vielseitiger und menschlicher ist als die des Sophokles, waren wohl dazu angethan, den Zeitgenossen des Demosthenes zu gefallen. Man hörte nicht auf, seine Stücke auf der attischen Bühne zu spielen, und höchst merkwürdige Zeugnisse belehren uns über die lange Dauer seiner Popularität [1]). Noch im vierten und dritten Jahrhundert liefern seine Dramen den Vasenmalern Stoff zu ihren Darstellun-

1) Vgl. die von U. Köhler bearbeiteten Didaskaliefragmente: Athen. Mittheil. 1878, S. 104.

gen[1]). Schon seit der Zeit des peloponnesischen Krieges hat die Malerei im Anschluss an ihn begonnen nach Ausdruck zu streben: die Herakliden Apollodor's waren zweifellos etwas wie eine Illustration zu einer euripideischen Tragödie*). Die Plastik kann sich dieser Strömung nicht entziehen, und wir werden sehen, dass sie zwar die alten mythologischen Stoffe wieder aufgreift, aber mit ganz neuem Geist durchdringt.

Neben den Göttertypen, die nur erneuert und verjüngt wurden, neben den mythologischen Stoffen, die mehr ins Dramatische übersetzt wurden, sieht man übrigens auch künstlerische Neugestaltungen aufkommen, welche dem Geschmack für geistreiche Begriffszergliederung, wie die Philosophie sie begünstigte, durchaus entsprachen: ich meine die allegorischen Figuren. Gewiss war diese Gattung von Darstellungen auch den früheren Epochen der Kunst nicht fremd geblieben. Zu allen Zeiten hat sich die griechische Kunst darin gefallen, ethische und poetische Vorstellungen, reine Abstractionen wie die Zwietracht und Gerechtigkeit oder die Jahreszeiten in concreter Form zu personificiren. Aber die Malerei hatte sich in dieser Gattung von Darstellungen stets kühner gezeigt als die Plastik; sie hatte ihr darin offenbar die Wege gewiesen. Man kann unschwer beweisen, dass die Neigung der Maler, allegorische Figuren darzustellen, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zuerst hervortritt[2]). Schon Aristophon, der Bruder Polygnot's, hatte auf einem seiner Gemälde die Leichtgläubigkeit und die Hinterlist geschildert. Die Künstlergeneration, die in den letzten Jahren dieses Jahrhunderts und zu Beginn des vierten an der Arbeit ist, bewegt sich in derselben Richtung mit zunehmender Sicherheit. Parrhasios und Aristolaos stellen die Tugend und den athenischen Demos dar, Pausias die Trunkenheit, Euphranor die Demokratie, und später liess sich Apelles von derselben Auffassung in seinem berühmten Bilde der Verleumdung leiten, jenem rein allegorischen Gemälde, in dem die Unschuld, die Missgunst, die Unwissenheit auftraten. Ist es da zu

---

1) So erkennt man auf Bechern mit Reliefbildern aus dem dritten Jahrhundert Scenen aus den Phönissen und der Iphigenie in Aulis. Vgl. C. Robert, Homerische Becher, 50. Programm zum Winckelmannsfeste.

*) [Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1641 ff. und oben S. 116.]

2) Die Vasengemälde hat Ed. Pottier daraufhin aufs Genaueste untersucht. Wir können nichts Besseres thun als auf seinen beachtenswerthen Aufsatz (Les Représentations allégoriques dans la peinture des vases grecs, Monuments grecs, Nr. 17—18, 1889—1890) verweisen.

verwundern, wenn auch die Plastik einige ihrer Lieblingsgegenstände dieser Welt personificirter Abstractionen entnahm, und wenn Kephisodot, Skopas, Praxiteles und Lysipp den Frieden, die Trunkenheit, die Ueberredungskunst und den günstigen Augenblick in concreter Gestalt darzustellen versuchten? Erschloss sich doch damit gleichsam eine neue, überaus ergiebige Quelle, aus der die Plastik Jahrhunderte lang kräftig schöpfen sollte und auf die selbst mehrere Vorwürfe, die noch in der modernen Plastik weiterleben, im letzten Grund zurückzuführen sind.

Während so die Plastik ihr Gebiet durch die Pflege der Allegorie erweitert, sucht sie gleichzeitig durch eine freiere, ungezwungenere Auffassung der Wirklichkeit zu gewinnen: das Genre beginnt auch in der Plastik sich geltend zu machen: die lachende Buhlerin des Praxiteles, der Sklavenhändler des Leochares*), die trunkene Flötenbläserin des Lysipp bezeugen zur Genüge, dass jetzt die Bildhauer, und keineswegs nur die unbedeutenden, alle kleinen Aeusserungen des Lebens mit aufmerksamerem Auge betrachten. Aber ganz besonders kommt dieser Sinn für genaue Beobachtung in einer Kunstgattung zum Durchbruch, wo bisher die auf Verallgemeinerung zielende Richtung des fünften Jahrhunderts ungünstig gewirkt hatte: ich meine das Porträt. Meister wie Demetrios und Silanion, die so ganz unter dem Bann des Realismus stehen, legen es entschieden darauf ab, den Ausdruck der einzelnen Persönlichkeit zu treffen und alle Zufälligkeiten der individuellen Erscheinung aufs Bestimmteste anzugeben. Und wenn späterhin Lysistratos, der Bruder Lysipp's, die Herstellung von Gipsabgüssen nach dem Leben erfand, so beschleunigte er damit nur die schon begonnene Entwickelung: er schenkte damit der Plastik ein Präcisionsmittel von ungewöhnlicher Tragweite.

Endlich müssen wir noch auf eine Thatsache aufmerksam machen: die Schulunterschiede, die im vorigen Jahrhundert noch so ausgeprägt waren, zeigen jetzt die Neigung sich zu verwischen. Die localen Schulen halten nicht mehr so ängstlich an ihren Ueberlieferungen fest. Meister wie Skopas reisen und machen überall Schule: ganz Griechenland wird zum Schauplatz ihrer Thätigkeit. Die parti-

---

*) [Von verschiedenen Forschern dem Leochares abgesprochen. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik II[4], S. 93, Anm. 2.]

cularistische Gesinnung ist im Schwinden: zwischen den einzelnen Schulen herrscht ein lebhafter Gedankenaustausch bei gegenseitiger Anregung, und die griechische Kunst, die so lange sehr bestimmt nach einzelnen Provinzen sich abgegrenzt hatte, beginnt jetzt nach jener Einheitlichkeit zu streben, die in der Diadochenzeit zur vollendeten Thatsache werden sollte.

§ 1. DIE ATTISCHEN MEISTER.

Der Künstler, der diese Uebergangszeit in Attika am besten charakterisirt, ist Kephisodot. Nicht nur seine eigenen Werke sichern ihm unsere Beachtung; es besteht auch die sehr annehmbare Vermuthung, dass er der Vater des Praxiteles war. Ein Sohn dieses grossen Bildhauers führt nämlich gleichfalls den Namen Kephisodot [1]), und wenn man sich nun daran erinnert, dass in den griechischen Familien der Name des Grossvaters oft dem Enkel wieder beigelegt wurde, so ergiebt sich daraus leicht das verwandtschaftliche Verhältniss zwischen diesen Männern. Vielleicht kann man noch eine Generation weiter zurückgehen und als Vater des Kephisodot einen älteren Praxiteles annehmen, dem dann einige der Werke angehören würden, die sonst dem berühmten Meister des vierten Jahrhunderts zugeschrieben werden. Man hat die Existenz dieses älteren Praxiteles bestreiten wollen [2]): und doch haben wir gute Gründe zu der An-

---

1) „Cephisodoti duo fuere". Plinius, Nat. Hist. 34, 87.

2) Besonders haben sie U. Köhler (Athen. Mittheil. IX, S. 78) und Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie 1880, S. 435 ff.) in Zweifel gezogen. Andererseits wurden durch Benndorf (Göttinger gelehrte Anzeigen 1871, S. 606), Klein (Arch. epigr. Mittheilungen aus Oesterreich 1880, S. 1 ff.), Kroker (Gleichnamige griech. Künstler, S. 44 ff.) die Argumente dargelegt, welche dafür sprechen, dass es in der That einen älteren Praxiteles gegeben hat. Das wichtigste Zeugniss dafür bringt Pausanias (I, 2, 4) bei, wo er von einer in Athen befindlichen Gruppe der Demeter mit Persephone und Iakchos spricht: auf die Tempelmauer war in alterthümlichen Buchstaben eine Inschrift geschrieben, die den Praxiteles als Urheber der Gruppe bezeichnete (*γέγραπται ἐπὶ τῷ τοίχῳ γράμμασιν Ἀττικοῖς ἔργα εἶναι Πραξιτέλους*). Unter den *γράμματα Ἀττικά* ist das Alphabet zu verstehen, welches vor der Reform des Euklid (im Jahre 403) im Gebrauch war. Klein (a. a. O.) hat versucht, ein Verzeichniss derjenigen Werke aufzustellen, die man dem älteren Praxiteles zuweisen könnte. Die Gruppe der Leto mit ihren Kindern, die sich zu Mantinea befand (Paus. VIII, 9, 1), ist zweifellos daraus zu streichen. Aber folgende Werke möchten auch wir dem älteren Praxiteles zuschreiben: 1) den Wagenlenker auf einem Gespann des Kalamis (Plin., Nat. Hist. 34, 71). 2) Die Statue der Hera Teleia zu Platää in dem Hekatompedos, der im Jahre 428/27 von den Thebanern dort erbaut wurde; desgleichen die Rhea in demselben Heiligthum. 3) Die Giebel am thebanischen Herakleion (Paus. IX, 11, 6). Es versteht sich von selbst, dass dergleichen Combinationen aus den Schriftquellen nur einen bedingten Werth besitzen. Ueber den

nahme, dass ein Künstler dieses Namens, der aus Paros gebürtig war, in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts zu Athen gelebt hat; er schuf dort wahrscheinlich eine Gruppe der Demeter mit Persephone und Iakchos [1]), desgleichen den Wagenlenker, der einer Quadriga des Kalamis hinzugefügt wurde, und vielleicht auch die Sculpturen am Heraklestempel in Theben. Das verwandtschaftliche Band freilich, das man zwischen ihm und Kephisodot glaubte herstellen zu können, bleibt reine Hypothese. Aus dem Leben dieses Kephisodot steht nur die eine Thatsache fest, dass er der Schwager Phokion's war [2]). Doch wird man weiterhin sehen, dass ernste Gründe dafür sprechen, in ihm den Vater des grossen Praxiteles zu erkennen.

Durch seine frühesten Werke gehört Kephisodot noch dem fünften Jahrhundert an: er hatte mit Olympiosthenes und Strongylion an einer auf dem Helikon aufgestellten Gruppe der neun Musen gearbeitet; drei andere Musenbilder in demselben Heiligthum stammten ebenfalls von seiner Hand [3]). Aber die Hauptzeit seines künstlerischen Schaffens fällt schon in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts. Nach Konon's Sieg bei Knidos im Jahre 394 weihten die Athener dem Zeus Soter und der Athene Soteira in einem Tempel des Piräus zwei von Kephisodot geschaffene Statuen: es war ein aufrecht stehender Zeus mit dem Scepter und der Nike, und eine Athene mit der Lanze, also Typen, die der Bildhauer schon durch seine Vorgänger ausgeprägt fand [4]). Einige Jahre später wird ihm nach neuen Erfolgen Athens ein anderer officieller Auftrag. Der Sieg des Chabrias bei Naxos im Jahre 375, der glänzende Feldzug, den Timotheos in den Gewässern von Leukas leitete, wobei die athenischen Schiffe im Schmuck von Myrtenzweigen das peloponnesische Geschwader unter Nikolochos schlugen, hatten zur Folge, dass im

---

älteren Praxiteles vgl. noch Furtwängler (Meisterwerke, S. 137—141), der seine Thätigkeit zwischen den Jahren 445 und 425 ansetzt.

1) Furtwängler (a. a. O., S. 139) erkennt den Iakchos des älteren Praxiteles in jener Büste des Louvre, die bisher für Vergil galt (D'Escamps, Marbres Campana, pl. 63). Ich kann dem nicht beipflichten; dieser Vergil stammt von einem jüngeren Typus ab.

2) Plutarch, Phocion 19.

3) Pausanias IX, 30, 1. [Collignon's obige Wiedergabe ist ungenau: Kephisodot hat vielmehr auf dem Helikon nach Pausanias einmal alle neun Musen allein geschaffen, ein zweites Mal sich mit Olympiosthenes und Strongylion in die Darstellung der Neunzahl zu gleichen Theilen getheilt.]

4) Wolters möchte eine Wiederholung der Athena Kephisodots in einer zu Herculanum gefundenen Athenabüste des Neapeler Museums erkennen: Jahrbuch des arch. Inst. VIII, 1893, Taf. 3, S. 173. Furtwängler (Meisterwerke, S. 747) spricht sich gegen diese Zuweisung aus.

Fig. 86. Eirene mit dem Plutosknaben. Marmorcopie nach einem Werk des Kephisodot.
(München, Glyptothek.)
Nach „Brunn - Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

Jahre 371 der von den Athenern so heiss ersehnte Friede zu Stande kam. Man führte damals zu Ehren der Friedensgöttin Eirene jährliche Opfer ein, die mit grossem Aufwand an Opferthieren begangen wurden [1]), und eine Gruppe der Eirene mit dem Plutosknaben, ein Werk Kephisodot's, wurde im Namen des Staats nahe bei den Eponymen auf der Agora errichtet [2]). Diese symbolische Gruppe des Friedens, der den Wohlstand beschirmt, war ausdrücklich für einen Staatscult bestimmt; und doch haben wir es unverkennbar mit einer jener Allegorien zu thun, von denen früher die Rede war, und darum interessirt es uns zu wissen, wie der Künstler sie aufgefasst hatte. Eine in Rom gefundene Gruppe, die jetzt in München ist, stellt, so scheint es, eine getreue Wiederholung dieses Bildwerks dar; ja diese Marmorcopie scheint sogar die Stileigenthümlichkeiten des Bronceoriginals bewahrt zu haben (Fig. 86) [3]). Münzen von Kyzikos und Athen ermöglichen es, einige Ergänzungen richtig zu stellen, der Göttin in ihre Rechte ein Scepter zu geben und dem Plutos statt der kleinen Vase, die der moderne Bildhauer sich ausgedacht

Fig. 87. Der Plutosknabe des Kephisodot.
Im Piräus gefundene Copie. (Centralmuseum, Athen.)

1) Vgl. Isokrates περὶ ἀντιδόσεως, 109—110. Wir besitzen aus dem Jahr 334/33, also aus der Zeit des Redners Lykurgos, Bruchstücke von Rechnungen, die sich auf diese Opfer beziehen. Der Verkauf der Opferhäute hat damals 924 Drachmen abgeworfen: Corpus inscr. atticarum II, Nr. 730—741.

2) Pausanias I, 8, 2.

3) Die Gruppe wurde zum ersten Mal von Winckelmann publicirt, der sie als Ino Leukothea mit dem Dionysosknaben erklärte. Die richtige Deutung fand Brunn, Ueber die sog. Leukothea, München 1867. Er hat auch in seinen Denkmälern (Nr. 43) die beste Abbildung davon gegeben. Man muss einige moderne Ergänzungen, wie den rechten Arm der Eirene, die beiden Arme des Plutos

hat, wieder das Füllhorn in den Arm zu legen [1]). Endlich hat man neuerdings von dem Kinde eine weitere Copie im Piräus gefunden (Fig. 87) [2]). In der allgemeinen stilistischen Auffassung lässt sich noch mancher Zug erkennen, der ans fünfte Jahrhundert erinnert. Die mächtigen Formen der Eirene, ihre Gewandung, die Anordnung ihres Haares mit den in den Nacken wallenden Locken, das alles erinnert an die *κόραι* des Erechtheion; andererseits scheint die Auffassung des Plutosknabens, sein unschönes Gesicht darauf hinzuweisen, dass die Kunst dem kindlichen Alter bisher nur ein geringes Interesse gewidmet hat. Und doch, wenn man die mütterliche Fürsorge beachtet, die sich in den Zügen der Eirene malt, ihren zärtlich auf das Kind gerichteten Blick und die schmeichelnde Handbewegung des Knaben, dann erkennt man, dass der Künstler mit der göttlichen Würde weichere, mehr menschliche Empfindungen verquickt hat: das Antlitz dieser schönen und ruhigen Gestalt wird von demselben Strahl mütterlicher Zärtlichkeit verklärt, der die mit dem Nimbus gezierten Madonnenbilder des Cinquecento durchleuchtet.

Auch in Bezug auf die Composition verdient das Werk Kephisodot's unser Interesse. Ein nicht gerade neuer, aber bisher nur gelegentlich und in grösserem Zusammenhang verwertheter künstlerischer Gedanke tritt uns hier mit aller ihm innewohnenden plastischen Kraft voll ausgestaltet entgegen: ich meine die Gruppirung einer grossen Figur mit einem Kinde [3]). Dies Thema ist hier losgelöst für sich behandelt, und zweifellos ist Kephisodot einer der Meister, die dazu beitrugen, dass es beliebt wurde. Ein anderes seiner Werke, ein Hermes mit dem Bakchusknaben auf dem Arm [4]), ist nur eine Variation desselben Themas, das dann Praxiteles in seiner berühmten Gruppe des olympischen Heraions wieder aufgriff und das auch später noch durch die hellenistische Kunst weitergebildet wurde. Am Anfang dieser langen Reihe treffen wir auf

---

sammt der Urne in seiner Linken hinwegdenken; der Kopf des Kindes ist zwar antik, aber von anderem Marmor als die übrige Gruppe: Brunn nimmt an, dass er ursprünglich einem Eros angehörte.

1) Vgl. Müller-Wieseler, Denkmäler der alten Kunst II, Nr. 99a und b.

2) Vgl. Köhler, Athen. Mittheil., 1881, S. 362, Taf. XIII. Kavvadias, Catalog, Nr. 175. Das Dresdener Museum besitzt eine andere Wiederholung, die fälschlich als Dionysosknabe ergänzt worden ist. Vgl. Hettner, Die Bildwerke zu Dresden, S. 60, Nr. 29. Leplat, Recueil, pl. 62.

3) Wir fanden diese Gruppirung schon am Westgiebel des Parthenon, aber bei einer sitzenden Gestalt. Vgl. oben S. 52.

4) Plinius, Nat. Hist. 34, 87.

das Werk Kephisodot's: es liegt nahe, ihm die erste Ausprägung einer Kunstformel zuzuschreiben, die den ganzen Hellenismus überdauern und auch noch in römischen Allegorien, wie z. B. der der Fruchtbarkeit, weiterleben sollte.

Eine andere vielgerühmte Statue des attischen Meisters, wir wissen nicht aus welcher Zeit, stellte einen Redner dar, der beim Sprechen die eine Hand im Mantel hielt[1]). Es war das Portrait einer in Plinius' Zeit nicht mehr bekannten Persönlichkeit. Um so bestimmter kann man der Zeit seines reifsten künstlerischen Schaffens die Statuen zuweisen, die er für Megalopolis arbeitete; sie müssen jünger sein als 370, wo diese Stadt gegründet wurde. In Verbindung mit einem sonst wenig bekannten Meister Xenophon hatte Kephisodot für diese Stadt eine Gruppe aus pentelischem Marmor gemeisselt; sie stellte den Zeus Soter dar, wie er zwischen der Artemis Soteira und der Stadt Megalopolis thronte. Auch in diesem Werk tritt uns ein allegorisches Motiv entgegen, die Personification einer Stadt, ein Gegenstand, der späterhin der Kunst der Diadochenzeit ausserordentlich geläufig geworden ist.

Ohne den Titel eines Schulhauptes beanspruchen zu können, nimmt Kephisodot immerhin einen wichtigen Platz unter den Vorläufern des vierten Jahrhunderts ein. In Bezug auf den Stil ist er conservativ und respectirt die Vergangenheit; was aber die Beschaffenheit der von ihm behandelten Themata, was die Empfindung betrifft, die er in seine Werke legt, so gehört er schon zu den Vertretern der neuen Richtung. Sein Werk lässt uns gut die Zwischenglieder erkennen, durch die sein glorreicher Schüler und Sohn Praxiteles mit der grossen attischen Tradition in Zusammenhang stand, deren Wesen er, statt rücksichtslos damit zu brechen, zu verjüngen wusste.

Zwischen Kephisodot und seinem Zeitgenossen Demetrios aus dem Demos Alopeke besteht ein auffallender Unterschied[2]). Nach dem Zeugniss der Schriftquellen muss uns der letztere als ein ausgesprochener Realist erscheinen, der besonders im Portraitfach seine

1) „Fecit et contionantem manu elata, persona in incerto est." Plinius, Nat. Hist. 34, 87. Klein (Eranos Vindobonensis, S. 142) hat gezeigt, dass man lesen muss „manu velata".

2) Die Zeit, in der Demetrios hauptsächlich thätig war, scheint in die ersten Jahre des vierten Jahrhunderts zu fallen. Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, S. 50, Nr. 62—64, wo man die Künstlerinschriften des Demetrios abgebildet findet. Eine weitere Inschrift: Δημήτρι[ος ἐποίησεν] fand sich bei den Ausgrabungen auf der Akropolis. Ἀρχ. Δελτίον 1889, p. 210.

Gabe genauer, scharfer Beobachtung zur Geltung brachte und sich darin gefiel, in etwas brutaler Weise alle Missbildungen der ihm sitzenden Person wiederzugeben [1]. Lucian, der an seinen Werken viel Geschmack zu finden scheint, charakterisirt ihn mit dem Wort: „Er ist ein Menschenbildner“ *(ἀνθρωποποιός)*. Wie die Gebilde des Daidalos, so fügt er scherzend hinzu, schnellen sich auch seine Statuen von ihren Postamenten; mit Wohlgefallen schildert er sein Portrait eines korinthischen Strategen Namens Pelichos: „Du siehst da einen alten Mann mit Schmerbauch und kahler Platte, der halb vom Gewand entblösst ist; der Wind bewegt seine spärlichen Barthaare, seine Adern treten hervor wie an einem leibhaftigen Menschen“ [2]. Offenbar hatte er eine ganz realistische Auffassung vom Portrait und kam der Wirklichkeit in einem Grade nahe, dass man an Leistungen unserer Tage erinnert wird. Damit war Bahn gebrochen für jüngere Meister wie Silanion, die sich bald eifrig dieser Richtung widmeten. Der Bildhauer von Alopeke hatte zweifellos im gleichen Sinn zwei seiner berühmtesten Portraitstatuen aufgefasst, nämlich die des Simon, der im Jahre 424/23 Hipparch war und eine Abhandlung über die Reitkunst verfasste [3], und die der alten Athenepriesterin Lysimache, die 64 Jahre lang dies Priesteramt bekleidet hatte [4]. Seine Statue der Athene Myktika (oder Mystica) endlich, deren Gorgoneion mit Schlangen verziert war, die beim Klang der Cither zischelten, machte vermuthlich seiner Geschicklichkeit als Ciseleur alle Ehre.

Neben diesen Künstlern von so ausgesprochener Eigenart spielen andere wie Xenophon, Eukleides, Olympiosthenes eine weniger deutlich zu erkennende Rolle. Einen Bildhauer indessen, der dieser Zeit angehört, müssen wir noch besonders erwähnen, Thrasymedes von Paros, den Sohn des Arignotos, den man lange für einen unmittelbaren Schüler des Phidias hielt, während er nur ein später Nachahmer des athenischen Meisters gewesen ist. Sein Hauptwerk ist die chryselephantine Statue des Asklepios, die er für den Tempel dieses Gottes in Epidauros schuf; wenn man bedenkt, dass dieser Bau zwischen

---

1) Quintilian (Inst. orat. XII, 10, 9) wirft ihm ein Uebermaass von Wahrheit vor: Nimius in ea (veritate) reprehenditur.

2) Lucian, Philopseud., 18—20.

3) Aristophanes, Vögel, v. 242 ff.

4) Die bei Löwy a. a. O., Nr. 64 abgebildete Inschrift gehört vielleicht zur Basis dieser Statue.

den Jahren 380 und 375 errichtet wurde, so liegt darin doch gewiss kein Grund, ihn unter die unmittelbaren Schüler des Phidias einzureihen[1]). Nur so viel bleibt bestehen, dass die Statue des Thrasymedes in einem so hohen Grade von dem Zeus in Olympia abhängig war, dass ein unwissender Schriftsteller sie dem Phidias zuschreiben konnte[2]). Der Gott war sitzend dargestellt: sein linker Arm war erhoben und auf einen Knotenstock gestützt; die Rechte, die eine Schale hielt, ruhte auf dem Kopf einer Schlange von vergoldeter Bronce. Ein Hund lag in der Nähe des Thrones[3]). Das ist genau der Typus, der auf den Münzbildern von Epidauros wiederkehrt, in denen man allgemein Nachbildungen der Statue des Thrasymedes erblickt[4]). Man wird annehmen dürfen, dass die Steinmetzen, welche jene so häufigen Weihgeschenke für den Heilgott schufen, mehr als einmal von diesem Werk Anregung empfingen; ein vornehmes attisches Votivrelief, wo der Gott, lässig auf seinen Thronsessel hingegossen, eine Adorantenschaar empfängt, besitzt vielleicht mit der Statue in Epidauros eine entfernte Verwandtschaft[5]). Aber ganz besonders kommen für uns zwei merkwürdige in Epidauros gefundene Reliefs aus pentelischem Marmor in Betracht, die mehr oder weniger unmittelbar auf das Werk des Thrasymedes zurückzugehen scheinen[6]). Unsere Figur 88 giebt eine Abbildung des älteren und besseren von den beiden. Der Gott sitzt auf einem Sessel mit geschweiften Beinen, der im übrigen viel schlichter ist als der reichgeschmückte Thron der Statue; der rechte auf die Rücklehne gestützte Arm hielt zweifellos einen Knotenstock; die linke Hand ist wie zur Begrüssung ausgestreckt; die Beine sind zwanglos übereinander gelegt. Gewisse Eigenheiten, wie der Mangel

---

1) So noch Brunn, Griech. Künstler I, S. 246. Kavvadias (*Ἐφημ. ἀρχ.*, 1885, p. 50) hat vortrefflich nachgewiesen, dass Thrasymedes' Thätigkeit in eine spätere Zeit fällt. Er hat nahe dem Stadion zu Epidauros eine Weihinschrift an Apollo und Asklepios mit dem Künstlernamen des Thrasymedes aufgefunden: die Inschrift gehört dem Anfang des vierten Jahrhunderts an (*Ἀθηνᾶ*, VI, 1894, S. 483.

2) Athenagoras, leg. pro Christ. 14, p. 61.

3) Pausanias II, 27, 2.

4) Journal of Hellen. Studies, 1885, p. 92, pl. LV, L, 3, 4, 5. Ueber die Statue von Epidauros ist auch Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie, 1889, S. 299) und Loewe (De Aesculapi figura, Strassburg, 1887, S. 39) zu vergleichen.

5) Brunn, Denkmäler, Nr. 62.

6) Diese Reliefs befinden sich im Centralmuseum von Athen; Kavvadias, Catalog, Nr. 173 und 174. Vgl. Kavvadias, *Ἐφημ. ἀρχ.* 1885, Taf. 2, fig. 6, S. 48; und 1894, Taf. 1. Fouilles d'Épidaure, pl. IX, Nr. 21. Brunn, Denkmäler, Nr. 3. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 84f.

der von Pausanias erwähnten und auf den Münzen angegebenen Attribute, die Haltung der linken Hand und der Beine, verwehren es, hier eine genaue Copie der chryselephantinen Statue zu erkennen; aber das Relief ist sicher gleichzeitig mit dem Werk des parischen

Fig. 88. Asklepios. Relief aus Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Meisters; seine Form, die vorspringende Fussleiste, endlich Spuren von Versatzlöchern machen es als Votivbild kenntlich, das vielleicht über einer Hohlkehle an einer der Tempelmauern befestigt war. In der ungezwungenen Haltung, in der breiten und weichen Modellirung des Nackten und der Gewandung besitzt die Figur eine grosse Aehnlichkeit mit dem sitzenden Zeus auf dem Ostfries des Parthenon: die Schule des Phidias lebt in diesem Werke augenscheinlich weiter. Uebrigens ist die vornehme Würde des Gottes hier schon mit jenem Ausdruck von Milde verquickt, die im vierten Jahrhundert den Hauptzug im Wesen des Asklepios ausmachen

sollte; die ungezwungene Haltung, die wohlwollende Handbewegung vertragen sich gut mit dem sanftmüthigen Wesen dieses Gottes, der zu den Menschen, die ihn anbeten, voll Erbarmen sich herablässt.

Fig. 89. Grabstele des Dexileos. (Athen, Friedhof bei Hagia Triada.)

Athen bietet uns in diesem Zeitpunkt kein Beispiel einer monumentalen plastischen Leistung. Aber zur Würdigung des damaligen athenischen Reliefstils besitzen wir ein genau datirtes Denkmal in der schönen Dexileosstele, die noch an ihrem ursprünglichen Platz

im äusseren Kerameikos sich befindet (Fig. 89)[1]). Wir wissen, bei welchem Anlass dieselbe auf dem Friedhof errichtet wurde. Im Jahre 394, unter dem Archontat des Eubulides, hatte eine kleine Reiterabtheilung der Athener an einem blutigen Kampf unter den Mauern von Korinth theilgenommen. Fünf Ritter, die bei dem Scharmützel den Tod gefunden, wurden in dem für die Staatsgräber vorbehaltenen Theil des Kerameikos beigesetzt[2]). Dexileos war einer dieser fünf; er war geboren unter dem Archontat des Teisandros und also 20 Jahre alt. Da die Stele gegen Ende des Jahres 394 oder im Verlauf des Jahres 393 gearbeitet wurde, so ist sie, wie zu erwarten, noch von der künstlerischen Tradition abhängig, welche die Zeitgenossen des Alkamenes beherrschte. Die Form ist die der attischen Grabstelen zur Zeit des peloponnesischen Krieges: der architektonische Schmuck ist sehr bescheiden, er besteht nur in einem vorspringenden Giebel ohne Seitenpilaster. Der Stil des Reliefs, bei dem die Lanzen, Schwerter, Wehrgehänge und das Zaumzeug des Pferdes aus vergoldeter Bronze angefügt waren, weist auch in jene schlecht abgegrenzte Uebergangszeit zwischen Phidias und Praxiteles. Die vortreffliche Haltung des Reiters, der eben mit seiner Lanze den niedergeworfenen Gegner treffen will, die schöne Bewegung des Pferdes, das sich auf den Hinterbeinen erhebt, das Flattern des Mantels, die abwehrende Armbewegung des peloponnesischen Kriegers, all' das erinnert lebhaft an die glänzende, leidenschaftlich bewegte Kunst am Fries des Niketempels. Dies Motiv des Reiters, der sein Thier steigen lässt, blieb auch noch den Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas geläufig[3]); wir werden ihm in Epidauros, ja auch noch unter den Statuen am Mausoleum wiederbegegnen; es ist wie ein sorgfältig festgehaltenes Vermächtniss

---

1) Die Stele wurde bei den Ausgrabungen im Jahre 1863 aufgefunden. Vgl. Salinas, Monumenti sepolcrali scoperti presso la chiesa della Santa Trinità, pl. II, p. 10. Wescher, Revue arch., N. S. VIII, p. 32, 351, pl. 15. Michaelis, Zeitschrift für bildende Kunst N. F. IV, S. 201, fig. 12. Brückner, Jahrbuch des arch. Inst., X, 1895, S. 204.

2) Pausanias I, 29, 11. Das Athener Centralmuseum besitzt die Bekrönung dieses vom Staat errichteten Grabes (Curtius und Kaupert, Atlas von Athen I, S. 3. Jane Harrison, Mythology and Mon. of anc. Athens, p. 576). Unter den Namen der Gefallenen, die unter der Palmettenbekrönung des Grabmals eingegraben sind, findet sich auch der des Dexileos (*οἵδε ἱππέης ἀπέθανον ἐν Κορίνθῳ φύλαρχος Ἀντιφάνης ... Δεξίλεως, Ἔνδημος, κ. τ. λ.*). Die uns beschäftigende Stele war also auf dem von seiner Familie errichteten Grab des jungen Ritters aufgestellt.

3) So auch der Keramik, wie eine weisse Lekythos des Louvre bezeugt, auf der eine ähnliche Gestalt sich findet. E. Pottier, Monuments grecs, Nr. 11—13, 1881—1884, pl. 3.

des grossen Jahrhunderts, zu dessen glücklichsten Schöpfungen es zählt.

Im Kunstgewerbe hat der Einfluss des fünften Jahrhunderts eine dauerndere Spur hinterlassen als irgendwo sonst. Daher bereitet es eine gewisse Schwierigkeit, diejenigen kunstgewerblichen Erzeugnisse, welche den grossen Stil widerspiegeln, mit Sicherheit zu da-

Fig. 90. Entführung der Basile durch Echelos.
Relief von der einen Seite eines Votivbildes für Hermes und die Nymphen. (Athen.)

tiren. Zu den Werken, die unserer Ansicht nach in die Zeit des Uebergangs gehören, zählt ein Votivbild für Hermes und die Nymphen, das zwischen Athen und dem Phaleron gefunden wurde [1]). Der Giebel und die Akroterien, die es bekrönen, zeigen durch ihre Form, dass es mit der Dexileosstele gleichzeitig ist. Auf jeder Seite trägt der Stein eine Reliefdarstellung. Der Gegenstand der einen Seite widersteht einer sicheren Deutung. Links empfängt eine weibliche, mit kurzem Untergewand bekleidete Gestalt zwei bärtige Männer, die an die Thallophoren des Parthenonfrieses erinnern und von denen der eine an der Stirn zwei Hörner trägt, die ihn als Flussgott, als Acheloos oder Kephisos, kennzeichnen: weiter-

1) Kavvadias, Ἐφημ. ἀρχ. 1893, Taf. 9 und 10, S. 129 ff.

hin sieht man die gefällige Gruppe dreier Nymphen, die behaglich plaudernden jungen Mädchen gleichen. Der Parthenonfries ist für diese Darstellung so gut wie ausschliesslich maassgebend gewesen. Bei dem Relief auf der Rückseite desselben Votivsteins kommen schon andere Elemente in Betracht (Fig. 90). Beigesetzte Inschriften lassen über den Sinn des Dargestellten keinerlei Unklarheit bestehen. Der Mann auf dem Wagen ist Echelos, der Eponyme des Demos Echelidä, und die Frau, die er entführt, ist Basile, die Mutter des Helios und der Selene, die von den Athenern mit der phrygischen Göttermutter identificirt wurde[1]). Hermes eilt als Läufer dem Wagen voran. Darüber kann kein Zweifel herrschen, das Compositionsverfahren gehört einer Kunstrichtung an, die sehr verschieden ist von der, welche noch am Parthenon in jenen Friespartien mit den Apobaten vorherrscht. Der Künstler begnügt sich nicht mehr damit, die Pferde nur im Profil und auf engen Raum zusammengedrängt darzustellen. Indem er die Bespannung schräg von der Seite zeigt, kann er die vier Pferdeleiber mehr entfalten und den einen Pferdekopf sogar aus dem Bild heraus sehen lassen. Schon gegen Ende des fünften Jahrhunderts machen sich die Stempelschneider der sicilischen Münzen dieselbe Anordnung bei jenen Viergespannen zu eigen, die auf den Münzen von Syrakus vorkommen[2]). Offenbar machte die Plastik zu Beginn des vierten Jahrhunderts eine kleine Umwälzung durch[3]). Aber so geringfügig auch die Auffindung einer neuen Darstellungsweise für galoppirende Viergespanne erscheinen mag, sie sollte nicht wieder verloren gehen, und wir werden späterhin beobachten können, mit wie grosser Sorgfalt die decorative Plastik an ihr festgehalten hat.

§ 2. DIE MONUMENTALE PLASTIK. DIE SCULPTUREN VON DELOS UND EPIDAUROS.

Ausserhalb Attikas müssen wir uns umsehen, wenn wir über den Stand der decorativen Plastik zu Beginn des vierten Jahr-

1) Vgl. die von Kavvadias a. a. O., S. 139 citirten Schriftquellen und vor allem die von Diodorus Siculus (III, 58) berichtete Legende.

2) Dieselbe Compositionsweise befolgt auch das schon citirte Relief von Oropos. Vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. XXVI.

3) In seiner Untersuchung über die Reliefs von Lissabon, die eine neu-attische Wiederholung eines dem unseren entsprechenden Typus darstellen, hat Homolle (Bull. de corresp. hellén. XVI, 1892, p. 341) die richtige Beobachtung gemacht, dass das Vorbild dieser Reliefs dem vierten Jahrhundert angehören müsse.

hunderts uns belehren wollen. Aber damit soll nicht gesagt sein, dass wir Athen ganz aus dem Auge verlieren. Wenn unsere Untersuchung uns auf die Inseln und in den Peloponnes, nach Delos und Epidauros führt, so bleiben wir doch immer im Bann des attischen Einflusses; im besonderen für Delos, das so enge Bande mit Attika verknüpften, braucht dies gar nicht erst nachgewiesen zu werden. Die Nachgrabungen, die Homolle in Delos vorgenommen, haben nahe beim Apollotempel einen kleineren Tempel blossgelegt, der ohne Zweifel der Leto geweiht war. Vor seiner Ost- und Westfront lagen Bruchstücke decorativer Gruppen, die heute zum Theil im Centralmuseum von Athen wieder zusammengesetzt sind [1]). Die Stelle, wo diese Sculpturen gefunden wurden, erlaubt, sie dem Apollotempel zuzuweisen, und Furtwängler hat gezeigt, dass sie Akroterien bildeten, mit denen die beiden Giebel des

Fig. 91. Boreas entführt die Oreithyia. Akroteriongruppe von einem Tempel auf Delos. (Centralmuseum in Athen.)

1) Kavvadias, Catalog, Nr. 130—135. Die Hauptstücke sind durch Homolle veröffentlicht worden; vgl. Bull. de corresp. hellén. 1879, p. 515—526, pl. X, XI, XII. Vgl. Monuments grecs, 1878, p. 55.

Tempels bekrönt waren [1]). Von der Gruppe der Ostseite besitzt das Museum in Athen die zwei Hauptfiguren, den Boreas und die Oreithyia, die von ihm entführt wird (Fig. 91). Der Gott entfaltete zwei grosse Flügel, deren Verzapfungslöcher man noch unterscheiden kann; mit seinem linken Arm umfasst er die Oreithyia, die er schon von der Erde emporgehoben hat, so dass sie hoch über das Haupt ihres Räubers mit dem ihrigen hinausragt. Das kleine, rennende Pferd zu den Füssen des Boreas soll offenbar die Schnelligkeit des Windes versinnbildlichen, und die zwei Nebenfiguren, von denen noch Bruchstücke übrig sind, werden erschreckt fliehende Gespielinnen der Oreithyia darstellen sollen. So baut sich die ganze Gruppe in pyramidaler Zuspitzung auf; sie bekommt Halt durch die Grösse der ausgespannten Flügel und durch die wogende Fülle der Gewänder mit ihren tief gefurchten Falten. Eine entsprechende Gruppe krönte die Ostfront: Eos entführt in ihren Armen den jungen Kephalos; zu seinen Füssen ist der Hund Lailaps, der Gefährte des Knaben, und auf jeder Seite entfernen sich zwei Waldnymphen mit grossen Schritten [2]). Trotz des verstümmelten Zustandes der Fragmente und der Abnutzung des Marmors erkennt man immer noch in der Boreasgruppe jenen grossen, markigen Stil, dem die Schule des Phidias zum Sieg verholfen hat. Ausserdem ist der Gegenstand der Entführung Oreithyias einer attischen Legende entlehnt, und diese Thatsachen berechtigen zu der Behauptung, dass der Tempel unter der athenischen Herrschaft errichtet worden sein muss. Es frägt sich nur noch, wann? Bekanntlich führten die Ereignisse des Jahres 404 grosse Aenderungen in den Beziehungen zwischen Delos und Athen herbei. Unmittelbar nach Aegospotamoi erlangte Delos seine Freiheit wieder und liess sich in die spartanische Symmachie aufnehmen; erst im Jahre 394, nach der Schlacht bei Knidos [3]), kam es wieder unter die Botmässigkeit von Athen. Ist nun der Tempel älter oder jünger als diese vorübergehende Unterbrechung der athe-

---

1) Furtwängler, Arch. Zeitung 1882, S. 335 ff. Homolle, der sie anfangs als Giebelgruppen erklärt hatte, hat sich jetzt Furtwängler's Ansicht angeschlossen. Vgl. Les travaux de l'École française dans l'île de Délos, 1889, p. 35.

2) Furtwängler (Arch. Zeitung 1882, S. 338 f.) hat auf Grund eines eingehenden Studiums der Bruchstücke diese beiden Gruppen reconstruirt.

3) Man kennt diesen Abschnitt der Geschichte von Delos dank wichtigen Inschriften, die von Homolle (Bull. de corresp. hellén. VI, p. 152 sqq.) gefunden und mit Commentar versehen worden sind.

nischen Hegemonie? Mit anderen Worten, gehören die uns beschäftigenden Bildhauer dem Ende des fünften Jahrhunderts oder dem Beginn des vierten an? Mehrere Gelehrte entscheiden sich für erstere Annahme und möchten die Erbauung des Tempels um das Jahr 425 ansetzen, d. i. um die Zeit, wo die Athener Delos reinigten und die Apollofeste mit neuem Glanz ausstatteten [1]). Doch wenn wir auf die Composition der Gruppen sehen, dann müssen wir der Zeit nach 394 den Vorzug geben [2]): wir werden später beobachten, dass die Zeitgenossen des Praxiteles auf die gleiche Weise Entführungsscenen darstellten und dass die Terracottabildner denselben Weg einschlugen. Will man sich davon überzeugen, dass diese Anordnungsweise Glück gemacht und selbst beim Kunstgewerbe Anklang gefunden hat, so muss man nur mit den Akroterien von Delos gewisse Gruppen aus Tanagra vergleichen, wie diejenige, welche den Hades bei der Entführung der Proserpina zeigt [3]). Aber dass die Akroterien von Delos einer noch späteren Epoche des vierten Jahrhunderts angehören sollten, davon können wir uns nicht überzeugen. Ihre stilistischen Eigenheiten bekunden, dass der Einfluss der phidiasischen Schule noch nicht erloschen ist; nicht ohne Grund hat man die Oreithyia der Boreasgruppe mit der Nike des Paionios verglichen. Wir wissen nicht, ob der Urheber dieser Sculpturen ein Athener oder ein Künstler von den Inseln war. Aber unwahrscheinlich ist es ja doch nicht, dass ein ionischer Bildhauer, ein Schüler der Attiker, schon kurz nach 394 diese ganz neue Anordnungsweise der Figuren erfand und als Giebelbekrönung diese Gruppen verwendete, deren kühner Wurf und triumphirende, unter dem Schlag der grossen, weit ausgespannten Flügel einsetzende Bewegung entschieden einen Fortschritt bedeutete.

Während zu Delos lebhafte Thätigkeit herrschte und neue Gebäude im Tempelbezirk Apollo's sich erhoben, bekam auch das Asklepiosheiligthum zu Epidauros durch wichtige Arbeiten ein ganz verändertes Aussehen. Seit die von Kavvadias geleiteten Ausgrabungen in den Jahren 1881 bis 1887 auf eine weite Fläche hin die

---

1) Furtwängler a. a. O. und in den Meisterwerken, S. 250. Lucy Mitchell, Hist. of anc. sculpture, p. 405. Murray, Greek sculpture, t. II, p. 217.

2) Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén. III, p. 526.

3) E. Curtius, Zwei Giebelgruppen aus Tanagra, Berlin, 1878.

Cultstätte von Epidauros[1]) frei gelegt haben, können wir uns eine genaue Vorstellung von dem Hieron machen, zu dem fromme Pilger aus allen Theilen von Hellas strömten, um Heilung und Gesundheit zu erlangen.

In der welligen Ebene, die von den Abhängen des Kynortion und Titthion und den grauen Höhenrücken des Arachnaion malerisch umrahmt wird, drängte sich eine mächtige Gebäudegruppe um den Tempel des Gottes. Hatte man die dorischen Propyläen, durch die man den Bezirk betrat, hinter sich, so kam man zu einem Tempel der Artemis und weiterhin zu einem mit Statuen und Weihgeschenken angefüllten Gebäude; dann folgte der 24 m lange, 13 m breite Asklepiostempel, in dem die chryselephantine Statue, das Werk des Thrasymedes, sich erhob; in der Nähe stand der grosse Altar, umgeben von Kapellen, die der Hygieia, Aphrodite, Themis und dem Apollo Maleatas geweiht waren; westlich davon bewunderte man die Tholos des jüngeren Polyklet, jenes vornehme, kreisrunde Bauwerk, von dem schon die Rede war, sowie die Gemälde des Pausias, die seine Wände schmückten; an der langen Nordmauer endlich bemerkte man einen 74 m langen, doppelten ionischen Säulengang: es war das Abaton, der heilige Raum, wo die Wunder der geheimnissvollen Heilungen sich abspielten. Wenn die Kranken sich gereinigt und durch Gebete in eine gehobene Stimmung versetzt hatten, so verbrachten sie hier eine heilige Nachtwache und erwarteten die Erscheinung des Gottes; in nächtlicher Stille, bei geschlossenen Thüren und ausgelöschten Lampen, vollzogen sich dann hier die Wundercuren, von denen die werthvollen in Epidauros gefundenen Votivsteine ein Langes und Breites zu erzählen wissen[2]).

Von den vielen verschieden alten Gebäuden gehört der Tempel des Asklepios wohl gerade in die uns beschäftigende Zeit. Der Stil

---

1) Ein erster Bericht über die Ausgrabungen von Epidauros, zugleich mit einem Plan des Hierons von Dörpfeld und Kawerau, erschien in den *Πρακτικὰ τῆς ἀρχ. Ἑταιρίας,* 1883—1884. Vgl. auch Belger, Philolog. Wochenschrift, 27. October 1883, S. 1350. Furtwängler, ebenda 1888, S. 1484. Kavvadias hat die Ergebnisse derselben zuerst in der *Ἐφημερὶς ἀρχαιολογική* 1884, S. 49, 1885, S. 41, und sodann in einem umfassenden Werk, Fouilles d'Épidaure, par P. Cavvadias, Athen, bei Vlastos, 1893, publicirt. Diehl hat eine interessante Darstellung dieser Entdeckungen in seinen Excursions archéologiques en Grèce gegeben. Besonders beachtenswerth ist auch die Reconstruction von Defrasse: Épidaure, Restauration et description des principaux monuments du sanctuaire d'Asclépios, par A. Defrasse et H. Lechat. Paris, 1895.

2) Vgl. Cavvadias, Fouilles d'Épidaure, I, p. 23 sqq., wo die französische Uebersetzung dieser Inschriften nach S. Reinach (Revue arch. 1884, II, p. 70, 1885, I, p. 265) abgedruckt ist.

in seinen Sculpturen lässt das schon vermuthen. Aber wir erfahren dies auch ausdrücklich durch eine lange Inschrift, welche über die Arbeiten, die unter des Architekten Theodotos Aufsicht am Tempel ausgeführt wurden, im Einzelnen Rechnung ablegt. Die Inschrift gehört ins erste Viertel des vierten Jahrhunderts, und die Erbauung des Tempels fand zwischen den Jahren 380 und 375 statt [1]). Uebrigens ist dies nicht das einzige Interesse, das dieser epigraphische Text bietet. Er zeigt uns ein ganzes, mit dem Tempelschmuck beauftragtes Bildhauerpersonal an der Arbeit; wir lernen die Vertheilung der Arbeit, ja sogar das Honorar der Künstler kennen; wir bekommen unmittelbare Fühlung mit dem wirklichen Leben, das sich in der Geschichte der griechischen Kunst so oft unseren Blicken entzieht. Da liefert ein Bildhauer Timotheos für 900 Drachmen Skizzen oder Vorlagen (*τύποι*) [2]): es handelt sich wahrscheinlich um Modelle für die Giebelfiguren und Akroterien; derselbe Künstler hat übrigens persönlich die Akroterien an dem einen Giebel auch ausgeführt. Wir lernen ferner die Steinmetzen kennen, die nach den Entwürfen des Timotheos arbeiteten. Einer von ihnen, Hektoridas, empfängt 1400 Drachmen für die Statuen, die den einen Giebel füllen sollen und in Submission vergeben werden [3]). Ein anderer Künstler, dessen Name Theotimos (*Θεό[τιμος]*) zu sein scheint, meisselt die Akroterien der einen Front, während sich Timotheos die Ausführung der anderen vorbehält: er bezieht 2240 Drachmen. Ein anderer, Agathinos, muss für 2738 Drachmen irgend eine wichtige Arbeit ausführen. Pasithemis dagegen, der nur 12 Drachmen empfängt, ist nur ein einfacher Arbeiter [4]). Wir erkennen daraus deutlich, dass die Sculpturen eines Tempels ein Sammelwerk darstellen, an dem viele Hände sich betheiligen. Während aber die ausführenden Künstler in Epidauros für uns nur dunkle Namen sind, steht es anders mit dem Meister, der die Entwürfe schuf. Dieser Timotheos ist zweifellos derselbe Künstler, von dem man in Rom eine in den Tempel des palatinischen Apollo verpflanzte Artemisstatue zeigte [5]); derselbe, der

1) Kavvadias, Fouilles d'Épidaure I, p. 78. Foucart, Bull. de corresp. hellén. XIV, 1890, p. 589—594.

2) *Τιμόθεος ἕλετο τύπους ἐργάσα[σ]θαι*, Zeile 36—37, vgl. Zeile 90—91.

3) *Ἑκτορίδα[ι] ἐναιετίων τᾶς ἀτέρας κερκίδος*, Zeile 111—112.

4) Zeile 97—98; 102—103; 302. Theoxenidas, dem Foucart die Statuen des einen Giebels zuweist, ist kein Bildhauer, sondern nur ein Bürge (*ἔγγυος*).

5) Plinius, Nat. Hist. 36, 32.

mit Skopas, Bryaxis und Leochares am Mausoleum arbeitete; auch eine Statue des Asklepios in Trözen trug seine Unterschrift, ferner Athletenstatuen, Jäger, Opferpriester[1]). Man frägt sich, ob dieser Künstler, den die Verwalter des Tempels nach Argos beriefen, ein Attiker war. Wir erfahren nichts über seine Herkunft; und doch hat diese Annahme viel für sich, zumal wenn man bedenkt, dass von 397 bis 395 Athen mit Argos und Korinth im Kampf gegen Sparta verbündet gewesen war.

Die im Centralmuseum zu Athen vereinigten Marmortrümmer gestatten nicht, die Giebel von Epidauros vollständig wieder zusammenzusetzen[2]). Die aus pentelischem Marmor gemeisselten Statuen sind unter Lebensgrösse; sie haben sehr gelitten und zeigen hier und da Brandspuren, als sei der Tempel durch eine Feuersbrunst zu Grunde gegangen. Nur vermuthungsweise kann man in den Fragmenten der Ostfront eine Kentauromachie erkennen[3]). Die viel wichtigeren Bruchstücke des Westgiebels, die etwa zwölf verschiedenen Figuren angehören, sind zum Theil sehr verstümmelt. Da ist eine an der Kehle verwundete Amazone, die ganz erschöpft von ihrem Pferd herabgleitet; eine andere, die auf ihre Kniee gesunken ist, das schöne Haupt eines Sterbenden, ein Pferdekopf legen die Vermuthung nahe, dass hier ein Kampf zwischen Griechen und Amazonen dargestellt war. Das Hauptstück ist die Mittelfigur, eine Amazone zu Pferd, die den rechten Arm hoch hebt, um mit Lanze oder Axt ihren Gegner zu treffen (Fig. 92)[4]). Auf den ersten Blick erkennt man ein der attischen Plastik geläufiges Thema: gerade so sitzt der Dexileos des Kerameikos zu Pferde, und diese schöne Bewegung des sich bäumenden Thieres bezeugt etwas wie Verwandtschaft zwischen den beiden Werken. Auch die feine, kraftvolle Ausführung macht dem Steinmetzen, der sie gemeisselt, alle Ehre;

---

1) Pausanias II, 32, 4. Plinius, Nat. Hist. 34, 91. Winter schlägt vor, ihm eine Leda mit dem Schwan zuzuschreiben, von der die beste Wiederholung sich auf dem Capitol befindet. Athen. Mittheil. XIX, 1894, S. 157, Taf. VI.

2) Die Fragmente sind beschrieben bei Kavvadias, Catalog, Nr. 136—158. Ἐφημ. ἀρχ., 1884, Taf. 3 f. Fouilles d'Épidaure, pl. VIII, XI, p. 19—21. Defrasse und Lechat (Épidaure, p. 62—78) haben vortreffliche Abbildungen davon gegeben.

3) Hierher gehört der Kopf eines bärtigen Mannes, den ein Gegner an den Haaren erfasst. Kavvadias, Fouilles, pl. VIII, Fig. 13. Defrasse et Lechat a. a. O., p. 71, fig. 11.

4) Fouilles d'Épidaure, pl. VIII, fig. 1. Brunn, Denkmäler, Nr. 20. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 64—65. Die Statue ist in ihrem augenblicklichen Zustand etwa 0,80 cm hoch.

er hat die Falten des Untergewands geschmeidig wiedergegeben und die Flanken des Pferdes, seine mächtige Brust und seinen Bauch mit den vorquellenden Adern liebevoll und kräftig modellirt.

Fig. 92. Kämpfende Amazone. Mittelfigur des Westgiebels am Asklepieion zu Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

Wenn man aus den Summen, die den Bildhauern für die Akroterien bezahlt wurden, einen Schluss ziehen darf, so waren dies nicht einfache Ornamente, sondern richtige Statuen. Wie in Delos so hatte auch der Architekt von Epidauros sich für Gruppen oder Figuren als Giebelbekrönung entschieden, und gewiss sind die zwei in der Nähe des Tempels gefundenen Nereïdenstatuen den Eckakroterien zuzuweisen[1]). Die Form der Postamente, die lang und

1) *Ἐφημερὶς ἀρχ.*, 1884, Taf. 3, fig. 2, 3, 3a. Fouilles d'Épidaure, pl. VIII, Nr. 2, 3, 3a, pl. XI, 16, 17. Kavvadias erkennt darin mit Recht Akroterienfiguren (p. 21, 88); aber unmöglich

schmal sein mussten, die sorgfältige Bearbeitung der Rückseite, bestärken uns in dieser Vermuthung: schliesslich liefert uns die symmetrische Haltung der beiden Figuren, von denen die eine nach rechts, die andere nach links gewandt ist, noch ein weiteres Argument. Jede von ihnen sitzt auf einem Pferd, dessen Hinterbeine

Fig. 93. Nereïde. Linkes Akroterion von der Westfront des Asklepieion in Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

ins Meer einzutauchen scheinen. Die zur Rechten ist mit einem langen, ungegürteten Gewand bekleidet, das einen Theil des Halses unbedeckt lässt. Die zur Linken trägt einen Chiton, dessen Ueberschlag unter den Achselhöhlen durch kleine Bänder zusammen geschnürt ist, so dass an jedem Arm etwas wie ein kurzer Aermel entsteht (Fig. 93)[1]. Wir tragen übrigens Bedenken, in diesen beiden

---

kann man glauben, dass diese Figuren zusammen mit einer dritten das Akroterion des Firstes gebildet hätten. Defrasse (a. a. O., pl. III, p. 73) setzt sie mit Recht an die Giebelecken.

1) Diese Figur ist abgebildet bei Brunn, Denkmäler, Nr. 19. Vgl. Defrasse et Lechat a. a. O., p. 74 sq.

Statuen eine Arbeit des Timotheos selbst zu erkennen; wenn die Composition auch ganz anmuthig ist, so verräth doch die mehrfach harte und flaue Ausführung mehr die Hand eines Handwerkers.

Das Akroterion für die Giebelmitte bildete ohne Zweifel eine Statue, von der jetzt nur noch ein Bruchstück vorhanden ist; trotz der Verstümmelung erkennt man, dass die Figur von grossartig kühner Bewegung war. Es war eine Nike; in der Rechten trug sie einen grossen Vogel, vielleicht einen Hahn; ihr linker Arm war erhoben, um einen Zipfel ihres Gewandes festzuhalten [1]). So kann man also leicht den ganzen bildnerischen Schmuck der Giebelbekrönung wieder herstellen: auf den beiden Giebelecken die symmetrischen Gestalten der Nereïden, in der Mitte die stolz sich abhebende Silhouette der Siegesgöttin, wie sie die Luft mit ihren grossen, weit ausgespannten Flügeln schlägt.

Fig. 94. Siegesgöttin. Akroterion vom Artemision in Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

Die Ausgrabungen haben auch noch andere, interessante Marmorstatuetten zu Tage gefördert, so z. B. drei Siegesgöttinnen in halber Lebensgrösse, die nicht weit vom Tempel der Artemis gefunden wurden [2]). Diese kleinen Statuen bildeten die Akroterien an den Giebeln dieses Tempels; sie sind also gleichzeitig mit den Sculpturen am Asklepieion, da der Artemistempel aus derselben Epoche stammt. Ohne geradezu Werke des grossen Stils zu sein,

---

1) Fouilles d'Épidaure, pl. XI, fig. 12. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 77.

2) Kavvadias, Catalog, Nr. 159—161. Fouilles d'Épidaure, pl. IX, fig. 15, 16—17. Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 168sq.

bieten diese Niken vom Artemision immerhin ein gewisses Interesse. Denn sie zeigen uns die Nike des Paionios in verjüngter Auflage. Ein Bein tritt aus dem halb geöffneten Chiton heraus; eine mächtige Faltenmasse verbindet die Gestalt mit der Basis; die Göttin hielt irgend ein Attribut, eine Palme oder einen Kranz. Eine von den drei Statuetten ist noch im Besitz ihres Kopfes, und dieser Kopf ist reizend durch seine schlichte Frisur, seine welligen Haarsträhnen, die sich weich um die Schläfen legen (Fig. 94). Endlich verdient auch noch eine andere verstümmelte Statue Erwähnung, weil sie von einem merkwürdigen Streben nach complicirten Motiven Zeugniss ablegt[1]). Es ist wieder eine Nike; aber sie hat nicht die maassvolle Bewegung der Siegesgöttinnen am Artemision, die sich in regelrechtem, ruhigem Flug erheben. Gerade wie wenn der Künstler nach Schwierigkeiten ordentlich gesucht hätte, brachte er zwischen den beiden Flügeln den flatternden Mantel an: wie ein Segel breitet sich dieser aus und wird auf der Brust in gekünstelten Falten zusammengerafft (Fig. 95). Vielleicht gehörte diese Statue nicht zum architektonischen Schmuck; jedenfalls scheint sie etwas jünger zu sein als die Statuetten am Artemision.

Fig. 95. Niketorso, in Epidauros gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Wenn, wie man zu glauben berechtigt ist, die Sculpturen von Epidauros von der attischen Kunst abhängig sind, so liefern sie uns einen werthvollen Beweis für den Einfluss, den die Kunst Athens gewonnen hat. Ausserdem füllen sie eine empfindliche Lücke aus; denn nun können wir ohne Unterbrechung die Entwickelung ver-

1) Fouilles d'Épidaure, pl. XI, fig. 19.

folgen, welche der Stil von den Reliefs am Niketempel bis zu den Sculpturen des Mausoleums genommen hat. Als Werke der Uebergangszeit erinnern diese Marmorgebilde noch in mehr als einer Hinsicht an den grossen attischen Stil, nur dass der Hang nach gekünstelten Motiven stetig im Wachsen ist; gerade das ist aber, wie wir sahen, das Kennzeichen der in Frage stehenden Periode.

§ 3. DIE MONUMENTALE PLASTIK IN KLEINASIEN.

Die Geschichte der Kunstschulen auf den Inseln und in Ionien entzieht sich gegen Ende des fünften und zu Anfang des vierten Jahrhunderts unserer Kenntniss; aber mit Unrecht würden wir daraus folgern, dass ihre Thätigkeit aufgehört habe. Mehrere Meister, die wir bei den Attikern aufgezählt haben, sind in Wahrheit Inselgriechen. So stammt Kresilas von Kreta, Agorakritos, der Lieblingsschüler des Phidias, von Paros, und bald nachher sollte eben diese Insel durch Skopas, einen der grössten Meister des vierten Jahrhunders, berühmt werden. Wenn wir nicht erfahren, wie diese Schulen in der Heimath sich bethätigen, so kommt dies daher, dass die Meister von den Inseln und aus Ionien nach dem griechischen Festland gelockt werden, wo sich ihnen ein grösserer Wirkungskreis aufthut. Die einen gehen nach Athen, andere, wie Paionios von Mende, arbeiten für Olympia. Der Urheber der Nike, von der im ersten Bande die Rede war[1]), muss in der That der ionischen Schule zugerechnet werden. Sein malerischer Stil, sein kühner Schwung, seine auf den Effect abzielende Ausführung bekunden ohne Zweifel einen Meister, der mit der attischen Kunst vertraut ist, aber noch die glänzende und flotte Mache sich bewahrt hat, die den ionischen Künstlern eigen ist.

Jenseits der Inseln des Archipelagus, in Kleinasien, fand der attische Einfluss einen durchaus vorbereiteten Boden. Zwischen Athen und den ionischen Landen bestanden sehr alte Beziehungen, und es ist nur in der Ordnung, wenn Attika, das von dort so viele Anregungen empfangen hatte, nun seinerseits den griechischen Städten des Ostens Bewunderung für seine Maler und Bildhauer abnöthigte. Wir können die Entwickelung, welche durch eine Art von Rückschlag den Stil der grossen attischen Werke nach Kleinasien hinein

1) Vgl. Band I, S. 481—483.

trägt, nicht in ihren einzelnen Etappen verfolgen. Aber wir sehen das Ergebniss dieser Entwickelung, und zwar ganz besonders in Lykien, einem Lande, das stets gewissermaassen eine Provinz der ionischen Kunst geblieben ist. Das Wenige, was wir von der lykischen Geschichte im fünften Jahrhundert wissen, macht es uns erst recht begreiflich, dass attische Einflüsse dort eindringen konnten. Gegen 466 hatten sich die Lykier von den Persern frei gemacht und waren dem attisch-delischen Bunde beigetreten; noch im Jahre 446 zählen sie zu den Volksstämmen, die an Athen den „karischen Tribut" (*Καρικὸς φόρος*) entrichten [1]). Wenn gegen 440 die lykischen Dynasten sich aufs Neue der Hoheit Persiens unterwerfen, so behalten sie doch nichts desto weniger eine Vorliebe für griechische Kunst, und die Sculpturen, mit denen sie ihre Prunkgräber schmücken, werden uns wie ein Abglanz von den Schöpfungen Polygnot's und Mikon's anmuthen.

Die lykische Stadt Trysa ist fast nur durch die Ruinen bekannt, die ihre Stelle bezeichnen; heute liegt dort das Dorf Gjölbaschi, auf einem Hochplateau, welches sich zwischen dem Meer und dem Flusse Myros hinzieht. Gegen Ende des fünften Jahrhunderts war es die Residenz eines einheimischen Dynasten, einer gewichtigen Persönlichkeit, wenn man von seinem Grab, das mit grossen Kosten auf einer Felseinebnung in geringer Entfernung von der Stadt erbaut war, auf ihn schliessen darf. Seit 1841 war durch Schönborn die Aufmerksamkeit der Reisenden darauf gelenkt worden; dann hat eine österreichische Expedition unter der Führung von Benndorf und Niemann zweimal, 1881 und 1882/83, die Stätte aufgesucht und ist reichlich für ihre Mühen entschädigt worden: die reiche Sammlung von Basreliefs, die vom Heroon in Gjölbaschi ins Wiener Museum überführt worden ist, hat sich rasch einen angesehenen Platz in der Geschichte der griechischen Plastik errungen [2]). Das Denkmal bestand aus einer Umfassungsmauer, die ein unregelmässiges Rechteck einschloss; auf den Schmalseiten war die Mauer

1) Vgl. E. Babelon, Catalogue des monnaies grecques de la Bibl. nat. Les Perses Achéménides, Introd., p. XCII sqq. [Treuber, Gesch. der Lykier, S. 99 f.]

2) Vgl. über diese Sculpturen die stattliche Monographie: Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa von Otto Benndorf und Georg Niemann, Wien, 1889, 1 Band Folio mit einem Atlas von 34 Tafeln. Ferner G. Hirschfeld, Berliner Phil. Wochenschrift, 1889, S. 1421, 1453; 1891, S. 1004. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, t. VIII, 1. Oct. und 1. Dec. 1892. Noack, Athen. Mittheil. XVIII, S. 304—332.

ungefähr 19, auf den Langseiten 24 bis 25 Meter lang. In der Mitte der Südostseite, von der Stadt her, führte ein Thor in die Anlage (Fig. 96); der unsymmetrisch aufgestellte Sarkophag erhob sich nahe der Nordostecke der Umfassungsmauer; daran waren in der Südostecke bescheidene Anbauten für die Wächter, sowie Hallen angelehnt, wo man die Gedächtnissfeierlichkeiten abhielt[1]). Mit dem bildnerischen Schmuck war ordentlich Verschwendung getrieben. Auf der Innenseite der Mauer waren die beiden obersten Quader-

Fig. 96. Das Heroon von Trysa. Die südliche Mauer mit dem Eingangsthor.

reihen mit einem Bilderfries überzogen. Das Material, ein einheimischer, grauer, etwas höckeriger Stein, setzte die Anwendung der Polychromie voraus, wenn man die nothgedrungen etwas oberflächliche Modellirung der Figuren wirkungsvoll machen wollte. Die Südwand mit dem Eingangsthor zeigte auch an ihrer Aussenseite diesen plastischen Schmuck. So ergab sich ein Fries von ungefähr 108 Meter Länge, und wenn man bedenkt, dass dieser Fries aus zwei über einander angebrachten Streifen bestand, die zusammen 0,94 bis 1,21 m hoch waren, so ergiebt sich daraus, dass uns das Alterthum nur wenige dekorative Werke hinterlassen hat, die sich an Umfang mit diesem vergleichen liessen.

1) Eine Reconstruction des Heroons von verschiedenen Seiten aus bieten die Tafeln 1 und 3 des angeführten Werkes von Benndorf und Niemann.

Einen etwas einheimischen Geschmack verräth nur die äussere und innere Thorumrahmung[1]). Nach aussen ist nämlich der Thürsturz mit vier Vordertheilen (*προτομαί*) von geflügelten Stieren geschmückt: sie springen weit über die Mauerflucht vor und sind durch Rosetten und ein Gorgoneion von einander getrennt; sie erinnern entschieden an die Säulencapitäle von Persepolis. Vier kleine Reliefbilder unter diesen Stieren stellen die Mitglieder der Dynastenfamilie in sitzender Haltung dar. Auf der Innenseite desselben Thürsturzes erkennt man ein ganzes Orchester grotesker Musicanten und mitten darunter ein missgestaltetes Wesen mit dickem Bauch und kurzen Beinen, ganz nach Art des ägyptischen Gottes Bes (Fig. 97). Allem Anscheine nach sollen diese acht Personen phönicische Kabiren sein; jedenfalls muss das Vorbild für diese Darstellung in der orientalischen Welt gesucht werden. Auf den Thürpfosten dagegen erblickt man jederseits einen zierlichen Tänzer mit dem Kalathos auf dem Haupt; er dreht sich im Tanze und bringt dabei die Falten seines weiten Chitons in flatternde Bewegung. Offenbar soll damit auf die Leichentänze angespielt werden, die wir weiterhin ausführlich gezeigt bekommen. Links vom Thor befinden sich zwei Reliefbilder, die vom übrigen Fries sich bestimmt unterscheiden: dargestellt ist der lykische Fürst auf seinem Wagen und Bellerophon im Kampf gegen die Chimaira. Letzterer erscheint gleichsam als Wappenbild des in dem Heroon beigesetzten Herrschers; zweifellos führte dieser den Ursprung seiner Familie in stolzem Selbstgefühl auf jenen lykischen Helden zurück, dessen Söhne vor Troja kämpften.

Man erwarte von uns keine Beschreibung des Frieses in seinen Einzelheiten. In einem leichten, flotten, sich überall gleichen Stile ausgeführt, enthält er keinerlei Partien, welche die Aufmerksamkeit in besonderem Grade fesseln könnten oder die Hand eines Meisters verriethen. Das Interesse lenkt sich vor Allem den Vorbildern zu, die den Künstler leiteten. Wir wollen uns daher bescheiden, die dargestellten Gegenstände einfach aufzuzählen und nur, wo sich nützliche Vergleiche aufdrängen, etwas länger verweilen. Der Fries zerfällt in folgende Abschnitte[2]):

---

1) Vgl. das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, Taf. VI.

2) Vgl. die Tafeln XXV—XXVI und XXVII—XXVIII in dem angeführten Werke von Benndorf und Niemann.

1. Südwand, Aussenseite. Rechts vom Thor: die Sieben gegen Theben; darunter Kampf der Griechen und Trojaner zwischen Stadt und Schiffslager. Links vom Thor: ein Streit zwischen Griechen und Amazonen, und auf dem unteren Streifen eine Kentauromachie.

Fig. 97. Thor des Heroons von Trysa, Innenseite.
(Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. VI.)

Auf der Innenseite der Südwand ist rechts der Freiermord und darunter die Kalydonische Eberjagd dargestellt. Links erblickt man ein Gelage. Auf dem unteren Streifen tragen Diener Platten auf oder halten Becher an die Oeffnung eines vollen Weinschlauchs. Weiterhin folgt eine der merkwürdigsten Scenen des ganzen Frieses: Knaben und Mädchen, die beim Klang der Doppelflöte tanzen. Die Mädchen tanzen zwei und zwei, indem sie sich bald auf einander zu bewegen, bald sich um sich selbst drehen, wobei sich ihr Gewand in spiralförmige Falten legt (Fig. 98).

2. Ostwand. Ueber beide Streifen, doch sehr verstümmelt

und mit grossen Lücken, sind folgende Scenen vertheilt: eine Kentauromachie, die Thaten des Theseus, ein Gelage.

3. Nordwand. Von links nach rechts auf beiden Streifen die Entführung der Leukippiden durch die Dioskuren; weiterhin eine Jagdscene und darunter ein Kampf zwischen Lapithen und Kentauren.

4. Die Westwand enthält eine grosse, nach Art eines Triptychon in drei Theile zerfallende Darstellung: links Kampf zwischen den griechischen Schiffen und den Mauern von Troja; in der Mitte, die Einnahme dieser Stadt; rechts Achill und die Griechen im Kampf gegen die Amazonen.

Fig. 98. Fragment vom Fries des Heroons von Trysa, Südwand, Innenseite, östliche Hälfte. (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. XX.)

Wir haben die von Benndorf vorgeschlagenen Benennungen, die dieser Forscher auf Grund der sorgfältigsten Einzelstudien aufgestellt hat, uns zu eigen gemacht. Das Hauptergebniss seiner Forschung ist, dass die Friese am Heroon zu Trysa unter dem Einfluss der grossen, uns für immer verlorenen Compositionen Polygnot's, Mikon's und ihrer Nachfolger entstanden sein müssen; diese in Stein gemeisselten Gemälde sind gleichsam eine Uebersetzung der attisch-ionischen Fresken des fünften Jahrhunderts in den Reliefstil. Um vom Bekannten zum Unbekannten, von sicheren Vergleichspunkten zu blossen Muthmaassungen vorzurücken, so ist zunächst bei dem Freiermord auf der Innenseite der Südwand zu verweilen (Fig. 99, A)[1]. Das Bild illustrirt den 22. Sang der Odyssee. Da sieht man zunächst Penelope im Frauengemach neben einer grossen Kline stehen, bekleidet wie die Athenerinnen am Parthenon, in der Haltung an die Eurydike des Orpheusreliefs erinnernd. Vor ihr

1) Vgl. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, S. 96—105, Taf. VII und VIII, A 1, A 6.

stehen die treu gebliebenen Dienerinnen; die aber, welche davon eilt, soll offenbar die Melantho sein, die sich durch die Freier hatte gewinnen lassen. Odysseus, der drohend in der einen Hand das Schwert, in der anderen eine Fackel hält, eilt nach dem Männersaal. Es folgt nun die Mordscene. Durch die halb geöffnete Thür, hinter der ein kleiner Sklave sich zitternd verbirgt, stürmen Odysseus und Telemach herein; der eine ist mit dem Bogen, der andere mit dem Schwert bewaffnet, und so bilden sie zusammen eine Gruppe, welche an die Tyrannenmörder Antenor's erinnert. Die Freier sind auf acht Ruhebetten gelagert; theils hat sie der Pfeil des Odysseus schon ereilt, theils decken sie sich erschreckt mit ihren Mänteln oder mit Tischen und Polstern. Vergleicht man die Schilderung der Odyssee, so erkennt man sofort in dem Freier auf der vordersten Kline den Eurymachos, den einzigen, der den Muth besass um Gnade zu flehen. Der zum Tode getroffene Jüngling, dessen Hand der am Fuss der Lagerstatt liegende Becher entfallen ist, soll Antinoos sein:

Fig. 99 A, B. Fries am Heroon von Trysa, Südwand, Innenseite. (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. VI.)

Dieser trachtete jetzt das schöne Gefäss zu erheben,
Golden und zweigeöhrt, und schon in den Händen bewegt' er's . . .
Aber Odysseus schnellte den Pfeil ihm grad' in die Gurgel,
Dass aus dem zarten Genick die eherne Spitze hervordrang.
Nieder sank er zur Seit', und der Hand entstürzte der Becher;
Schnell dem Erschossenen fuhr ein dicker Strahl aus der Nase,
Dunkelen Menschenbluts . .[1]).

Diese Mordscene finden wir, zwar abgekürzt, aber überraschend ähnlich, auch auf einer attischen Vase[2]) des fünften Jahrhunderts abgebildet, und zweifellos war das Vorbild für den Vasenmaler wie für den Bildhauer am Heroon jener Freiermord, den Polygnot im Pronaos des Tempels der Athena Areia in Plataä gemalt hatte[3]).

Schwieriger ist es, die Vorlage für die Kalydonische Eberjagd (Fig. 99 B)[4]) nachzuweisen, eine Composition voll Bewegung und Leben, reich an malerischen und geistvollen Einzelheiten. Man betrachte nur die Jäger, die ihren verwundeten Genossen wegführen, oder den Mann, der Wasser aus dem Brunnen heraufzieht, um dessen Wunden abzuspülen. Die Gruppe mit dem Verwundeten, den ein Jäger stützt, findet sich in Phigalia wieder, und schon dieser eine Umstand deutet auf Entlehnung von irgend einem attischen Werk. Vielleicht schöpfte der Bildhauer aus verschiedenen Quellen, vielleicht erinnerte er sich auch an ein Freskogemälde, das Aristophon, ein Bruder Polygnot's, in Samos gemalt hatte: es stellte einen sehr ähnlichen Gegenstand dar, nämlich den Argonauten Ankaios, den ein Eber verwundet hatte[5]).

Unter den Scenen, welche die Südmauer auf ihrer Aussenseite schmücken, befinden sich zwei, der Amazonenkampf und die Kentauromachie, welche so zu sagen in der monumentalen Plastik classisch sind[6]). Wie viele Motive waren schon von dem Fresko, das Mikon am Theseion gemalt hatte, in die attische Plastik übergegangen! Die Gruppe mit Kaineus und den beiden Kentauren, die Amazone, deren Pferd in die Kniee fällt, sind augenscheinliche

---

1) Odyssee, XXII, v. 9 ff.

2) Vase von Corneto im Berliner Museum, Monum. ined. dell' Inst., X, 53. Das Heroon, S. 102—103.

3) Pausanias IX, 4, 2: *Γραφαὶ δέ εἰσιν ἐν τῷ ναῷ Πολυγνώτου μὲν Ὀδυσσεὺς τοὺς μνηστῆρας ἤδη κατειργασμένος.*

4) Das Heroon, Taf. VII—VIII, B 1. B 7.

5) Plinius, Nat. Hist. 35, 138.

6) Das Heroon, Taf. XXIII.

Reminiscenzen an das Theseion und an Phigalia. Dafür bieten die beiden Friese zur Rechten einige ganz neue Gegenstände. Der Zug der Sieben gegen Theben ist eine symmetrische Composition, deren Mittelpunkt der Zweikampf des Eteokles und Polyneikes bildet [1]). Auf der einen Seite davon sieht man den Wagen des Adrastos, auf der anderen den des Amphiaraos, der soeben in den Erdboden versinkt. Rechter Hand ist die Stadt Theben durch einen Thurm angedeutet, an dessen Fuss ein Soldat in die Trompete stösst, während Kapaneus von der Höhe der Leiter, die er gegen die Mauern gelehnt hat, zu Boden stürzt. Man wird nicht behaupten wollen, dass der Bildhauer von Trysa diese der lykischen Sage durchaus fremde Scene gänzlich neu componirt habe; vielmehr dürfte ein Maler, der von einem Lied des thebanischen Kyklos die Anregung empfangen hatte, ihm das Modell dazu geliefert haben. Onasias, einer der Mitarbeiter des Polygnot, hatte in Plataä den Zug gegen Theben dargestellt [2]), und wenn die kurze Beschreibung, die wir von diesem Gemälde besitzen, nicht durchweg mit dem Fries von Trysa sich deckt, so erklärt sich dies daraus, dass mehr als ein Künstler an diesem Gegenstand sich versucht haben wird. Mit der Scene des unteren Streifens, dem Schiffskampf der Griechen und Trojaner [3]), kehren wir zum homerischen Kyklos zurück. Die griechischen Fahrzeuge mit aufwärts gebogenen Vordertheilen sind soeben am trojanischen Gestade gelandet. Das Handgemenge beginnt unter den Augen des Priamos, der von der Höhe seines Thrones dem Kampfe zuschaut: zwei Männer tragen gerade auf einem Schild den Protesilaos fort, der als erster von den Hellenen auf trojanischer Erde den Tod fand. Man kann beinahe mit Sicherheit das Gedicht bezeichnen, welches zu der Originalcomposition dieser Scene anregte; sie muss den *Κύπρια*, einem Werk des Stasinos von Cypern oder des Hegesinos von Salamis, entlehnt sein, das die Abenteuer des trojanischen Kriegs, soweit sie der Handlung der Ilias vorangingen, ausführlich geschildert hatte. Wir sehen hier gleichsam die erste Episode aus einer ganzen Folge von Scenen, die auf dem Fries der Westwand in grosser Ausführlichkeit uns vorgeführt werden.

1) Das Heroon, Taf. XXIV, A 1, A 6.

2) Pausanias IX, 4, 1; 5, 11.

3) Das Heroon, Taf. XXIV, B 1, B 5.

Wir wollen uns bei den Jagdscenen der Nordwand nicht länger verweilen und ebenso wenig bei der zweiten Darstellung einer Kentauromachie, die ihre rechte Hälfte füllt. Unsere ganze Aufmerksamkeit wird durch den Fries zur Linken, durch den Raub der Leukippiden, erregt[1]). Polygnot hatte diesem Gegenstand im Anakeion in Athen ein Freskobild gewidmet[2]); nach Pausanias hatte der thasische Maler die Hochzeit der Töchter des Leukippos mit den Söhnen des Aphareus oder vielmehr den Moment dargestellt, wo die Dioskuren durch Entführung der beiden jungvermählten Frauen die Festlichkeit unvermuthet stören. Eben dies führt uns auch der Fries von Trysa vor. In der Mitte erblickt man einen perspectivisch dargestellten Tempel. Rechts davon wird ein Opfer für die Hochzeitsfeier vorbereitet: auf Tischen stehen grosse eherne Becken; Priester ziehen den geschlachteten Opferthieren die Haut ab. Da ertönen Alarmrufe: Diener rennen nach dem Tempel zu, während im Vordergrund Leukippos und sein Weib Philodike ganz bestürzt in Jammer ausbrechen. Die Gespielinnen der Leukippiden geben eine stillere Gruppe ab; theils stehend, theils sitzend bilden sie einen lieblichen Chor von Klagefrauen, der schon etwas an die reizende Darstellung derselben im vierten Jahrhundert gemahnt. Auf der anderen Seite des Tempels entfliehen die Dioskuren, mit den geraubten Frauen im Arm, auf ihren Streitwagen. Bewaffnete Männer verfolgen sie, doch schneller noch sind die beiden Reiter, die den Räubern auf den Fersen sind. In diesen beiden Gestalten, die dem Parthenonfries entlehnt sein könnten, erkennt man leicht die beleidigten Ehegatten, die beiden Söhne des Aphareus, Lynkeus und Idas. Man kann füglich nicht bezweifeln, dass der Bildhauer sich sehr genau an die Composition Polygnot's gehalten hat: die nach conventioneller Perspective über einander angelegten Gründe, die Figuren, welche mit halbem Leib hinter dem Tempel erscheinen, entsprechen durchaus den Gepflogenheiten der Wandmalerei im fünften Jahrhundert; das Verständniss aber für dramatische Empfindung, die geschickt durch Uebergänge vermittelten Contraste, all' das stimmt gut zu der Vorstellung, die wir uns vom Maler der Nekyia zu bilden vermögen.

---

1) Das Heroon, Taf. XVI.

2) Pausanias I, 18, 1.

Das beste Stück des Frieses befindet sich innen an der Westwand. Die grosse Bilderfläche erinnert entschieden an ein Freskogemälde des fünften Jahrhunderts. Wie beim Raub der Leukippiden füllt die Composition beide Streifen; der Bildhauer wollte sich Raum gönnen. Wo äussere Nöthigungen ihn zwangen, die Figuren in zwei Reihen über einander anzubringen, da zeigte wohl auch das Originalgemälde die betreffenden Figuren auf zwei Gründen; es entspricht das dem Verfahren, das auch die Vasenmaler bei der Nachahmung Polygnot's sich zu eigen machten[1]). Drei deutlich von einander unterscheidbare Gegenstände sind auf diesem „Triptychon" zur Darstellung gelangt: der Kampf in der Ebene zwischen den Schiffen und Troja; die Einnahme von Troja; der Kampf Achill's gegen die Amazonen[2]). Die erste Scene füllt die linke Seite. Die griechischen Schiffe liegen am Strande; ihre hohen, gekrümmten Hintertheile, die allein sichtbar werden, müssen, wie so oft, genügen, um die Anwesenheit einer Flotte zu bezeichnen. Der Kampf zerfällt in eine Reihe von Zweikämpfen; die Trophäen, die Baumstrünke, die sich hie und da erheben, dienen nur dazu, die Fugen der Reliefplatten zu verdecken. Wenn man vom Stil absieht, so ist diese Scene entschieden demselben Geist entsprungen wie die decorativen Sculpturen Attikas: dieselben Gegenstände, die gleichen Episoden, das nämliche Streben nach Bewegung hier wie dort. In der Mitte und nach rechts hin verändert sich die Scene. Man erblickt die Mauern Trojas, von Vertheidigern besetzt (Fig. 100). Da ist zunächst eine sehr in die Augen fallende Gruppe: man sieht einen Krieger, der seine Mitstreiter zu ermahnen scheint; ferner einen Greis, der mit dem Scepter in der Hand auf einem Thron sitzt; endlich eine Frau unter einem Sonnenschirm, den eine Sclavin über sie hält. Benndorf erkennt Aeneas, Priamos und Helena in diesen drei Figuren. Weiter nach rechts sieht man, wie die Stadt nun schon ganz eng eingeschlossen ist (Fig. 101): gedeckt durch ihre Schilde eröffnen die Belagerer den Sturm; andere dringen durch Ausfallthore in die Festung, ja, ihre dicht geschlossenen Reihen zeigen sich schon auf den Zinnen*). Endlich ist die Stadt erobert; man sieht es an den Bewohnern, die eilends

1) Vgl. P. Girard, La Peinture antique, p. 181. — 2) Das Heroon, Tafel IX—XV.

*) [Diese „dichtgeschlossenen Reihen" auf den Zinnen sind offenbar Vertheidiger, nicht, wie Collignon will, eingedrungene Belagerer.]

Fig. 100. Fries am Heroon von Trysa. Westwand, Innenseite. (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. XII.)

entfliehen. Ein Weib entfernt sich auf einem Maulthier, das ein Diener lenkt. Ein flüchtiges Paar führt einen mit Gepäck beladenen Esel mit sich, eine Episode, die uns deshalb interessirt, weil sie Pausanias in der Iliupersis Polygnot's zu Delphi verzeichnet[1]): gewiss hat sie der Künstler von Trysa nicht frei erfunden. Es ist wohl ohne weiteres zuzugeben, dass die belagerte Stadt Troja sein soll, und dass der Bildhauer die Idee zu seiner Darstellung einem Gemälde, einer für uns verschollenen *Ἰλίου ἅλωσις*, entlehnt hat. Alle etwa noch vorhandenen Zweifel verscheucht die letzte der drei Darstellungen, der Kampf Achill's gegen die Amazonen, welche Troja zu Hülfe gekommen waren. Dieser Kampf bildete den Inhalt der Aethiopis des Arktinos; er ist durchaus an seinem Platz in dieser Art von Trilogie. Was die Darstellungsweise betrifft, so kann man die Nachahmung eines attischen Vorbilds nicht verkennen: man braucht nur diese Ama-

---

1) Pausanias X, 27, 4.

Fig. 101. Fries am Heroon von Trysa. Westwand, Innenseite. (Benndorf und Niemann a. a. O., Taf. XIII.)

zonen anzuschauen, die so völlig den Reitern am Parthenonfries gleich sehen, um ohne Weiteres zu wissen, nach welcher Vorlage sie geschaffen wurden.

Betrachten wir endlich den Westfries noch als Ganzes, wie er in drei Hauptabschnitte zerfällt, wie diese drei Abschnitte angeordnet sind, und wie die Scene mit der Eroberung Trojas im Mittelpunkt der Darstellung steht: so müssen wir unbedingt Benndorf beipflichten, der den Fries von Trysa aufs Bestimmteste mit dem grossen Fresko in der Poikile zu Athen, dem gemeinsamen Werk des Polygnot, Panainos und Mikon, in Zusammenhang bringt. Auf den Wänden dieser Halle sah man der Reihe nach: 1. die Schlacht bei Marathon, begrenzt auf der einen Seite durch die phönicischen Schiffe; 2. die Iliupersis; 3. den Kampf des Theseus gegen die Amazonen. Es ist unmöglich, diesen augenscheinlichen Parallelismus in Abrede zu stellen. Man braucht allerdings nicht geradezu daraus zu folgern, dass der Fries der Westwand unmittelbar dem Freskogemälde der Poikile entnommen wurde; doch wird so viel wenigstens einzuräumen sein, dass der Bildhauer jenem Wandgemälde sowohl die Gegenstände als auch das Compositionsverfahren entlehnt hat.

Der herrschende Grundzug bei diesen Friesen ist in der That der einer weitgehenden Compilation, wobei der Künstler viele der decorativen Malerei entlehnte Elemente verwerthet hat. Anders lassen sich unmöglich diese Scenen aus der trojanischen und thebanischen Sage erklären, die aus denselben Dichtungen geschöpft waren, denen auch Polygnot und seine Zeitgenossen den Stoff für ihre Fresken entnommen hatten. Und wenn wir nun in wenigstens zweien von diesen Friesen, in der Darstellung des Freiermords und des Leukippidenraubes, Gegenstände erkennen, die auch von dem grossen thasischen Maler bearbeitet worden waren, so erhebt sich Benndorf's Vermuthung zur Gewissheit. Schwieriger ist es festzustellen, ob der Bildhauer nichts weiter als ein Copist war, oder ob er theilweise auch seinen persönlichen Geschmack zur Geltung brachte. Dafür müssten wir vor Allem wissen, wie denn jene malerischen Vorbilder beschaffen waren. Nun aber streitet man sich noch heute und wird sich in alle Zukunft darüber streiten, wie man jene grossen Wandgemälde von Athen und Delphi, in denen Polygnot so Wunderbares geleistet, sich eigentlich zu denken hat. Gewiss ist, dass die Uebertragung in den Reliefstil dem Bildhauer

eigenthümliche Schwierigkeiten bereiten musste. Die doppelte Quaderschicht zwang ihn, seine Figuren in zwei Reihen anzuordnen[1]; er musste darauf verzichten, sie in mehreren Gründen aufzustellen, überhaupt sie mit derjenigen Freiheit zu gruppiren, die wir gern bei Polygnot voraussetzen, weil wir sie auf den Vasengemälden, die seinen Stil wiederzuspiegeln scheinen, angewendet sehen.

Abgesehen von diesen Aenderungen muss man zugeben, dass der Bildhauer dem Maler sehr genau gefolgt ist. Wir greifen hier so zu sagen mit Händen das Verfahren dieser Künstler zweiten Rangs, die zwischen den grossen Meistern und den schlichten Marmorarbeitern eine Zwischengruppe bildeten. Wir können sie uns gut vorstellen, wie sie die berühmten Werke von Athen oder Delphi studiren und ihre Skizzenbücher mit Zeichnungen füllen, ganz in der Art jener reisenden Künstler aus Holland oder Flandern, die im 16. Jahrhundert, den Bleistift in der Hand, Italien durchwanderten[2]; wir können uns ausdenken, wie sie eine reiche Mustersammlung mit heimbringen und daraus gelegentlich schöpfen, um mühelos mit umfangreichen Compositionen den Raum zu füllen, den ein glücklicher Auftrag ihrem Meissel zur Verfügung stellte.

Nun gilt es aber noch, die Heimath dieser Bildhauer zu ermitteln, die eine so genaue Erinnerung an die Denkmäler des eigentlichen Hellas nach Lykien verpflanzten. Man wird kaum an Bildhauer von attischer Herkunft denken können: nichts erinnert in den Reliefs von Trysa an die scharfe und kraftvolle Ausführung der athenischen Friesdarstellungen. Auch Lykier dürften es schwerlich gewesen sein, denn kein Name eines aus Lykien gebürtigen Bildhauers berechtigt uns, die Existenz einer lykischen Localschule vorauszusetzen. Am liebsten möchten wir die Friese des Heroons ionischen Künstlern zuschreiben, die in den Ueberlieferungen der griechischen Schule des Ostens alle jene stilistischen Gewohnheiten vorfanden, die uns in Trysa auffielen: eine Vorliebe für das malerisch

1) Wir können Benndorf nicht beistimmen, wenn er auch die Scenen der delphischen Iliupersis des Polygnot in zwei Reihen mit Unterabtheilungen angeordnet wissen will. Vgl. in den Wiener Vorlegeblättern, 1888, Taf. XII, Nr. 3 die von Michalek gezeichnete Reconstruction. Mir scheint C. Robert in seiner Wiederherstellung der Nekyia der Wahrheit näher zu kommen: 16. Hallisches Winckelmannsprogramm 1892, mit einer Zeichnung von Hermann Schenck.

2) Vgl. z. B. die Skizzenbücher von Künstlern des 16. Jahrhunderts, die Michaelis (Jahrbuch des arch. Instituts 1892) bearbeitet hat.

behandelte Relief, eine leichte, fliessende, wenig nachdrückliche Ausführung.

Für die Datirung des Denkmals bietet der augenscheinliche Zusammenhang, in dem unser Fries mit den Gemälden der Zeitgenossen des Phidias steht, den bestimmtesten Anhaltspunkt; daneben auch die Form der Waffen und Costüme, im Besonderen der dorische Chiton der Frauen. Mit Rücksicht darauf hat Benndorf die Erbauung des Heroons in die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts gesetzt und zwar näher der Mitte als dem Ende des Jahrhunderts [1]). Indessen, wenn man bedenkt, dass die Muster, die der Bildhauer nachahmte, nicht nur einer vorübergehenden Beliebtheit sich erfreuten, sondern lange Zeit hindurch immer und immer wieder zu Rathe gezogen wurden, und endlich, dass Lykien für die griechische Kunst etwas abseits vom Wege lag, so ergiebt sich, dass man bei diesen chronologischen Bestimmungen einen gewissen Spielraum zulassen muss. Ein derartiges Werk kann ebenso gut am Ende des fünften, wie zu Beginn des folgenden Jahrhunderts zur Ausführung gekommen sein.

Die Nachahmung attisch-ionischer Vorbilder ist einer der zahlreichen Berührungspunkte zwischen dem Heroon von Trysa und dem anderen lykischen Denkmal, das als Nereïdenmonument bekannt ist. Als Fellows im Jahre 1838 Lykien durchforschte, entdeckte er auf einem Hügel bei Xanthos die Trümmer dieses Gebäudes. Fünf Jahre später hatte anlässlich einer zweiten Expedition der englische Reisende das Glück, eine reiche Ernte von Architekturstücken, Säulen, Friesen, Statuen, Giebelfragmenten und Akroterien nach London heim zu bringen [2]). Wie sie jetzt in einem besonderen Saal des Britischen Museums vereinigt und geschmackvoll aufgestellt sind, bilden sie ein geschlossenes Ganzes, wie man es in unseren Museen selten findet: nichts Unzugehöriges stört das Auge, man bekommt vielmehr den Eindruck vollendeter, stilistischer Einheit. Dank der

---

1) Das Heroon, S. 231 ff.

2) Vgl. Fellows, The Xanthian marbles, their acquisition and transmission in England 1843, und: Account of the Ionic Trophy monument excavated at Xanthos 1848. Diese Arbeiten wurden dann wieder abgedruckt in Fellow's Travels and researches in Asia Minor, 1851. Für die Ergänzung des Denkmals ist Falkener, Museum of classical Antiquities I, p. 256 zu vergleichen. Die Sculpturen sind zum ersten Mal in ihrer Gesammtheit publicirt worden in den Monumenti inediti dell' Instituto, vol. X, pl. 11—18 mit Commentar von Michaelis (Annali 1874, pl. 216; 1875, p. 68). Die besten Abbildungen bietet Brunn, Denkmäler, Nr. 211—219.

Reconstruction, welche in Reliefform unter der Leitung Fellows ausgeführt worden ist, kann man sich, ohne den Saal zu verlassen, eine ziemlich genaue Vorstellung von der Gestalt des Bauwerks verschaffen[1]: ein Theil des Unterbaus, der mit sammt seinem architektonischen Schmuck wieder aufgerichtet ist, erlaubt auch die Grössenverhältnisse abzuschätzen. Das Denkmal bestand aus einem rechtwinkeligen Unterbau aus lykischem Kalkstein, der 10,01 m lang und 6,75 m breit war: zwei Friese schmückten ihn. Auf dieser Basis erhob sich eine Art ionischer Tempel, der sich nach Westen öffnete und dessen ungetheilte Cella von einer ionischen Säulenhalle umgeben war: vier Säulen standen auf den Schmal-, sechs auf den Langseiten. Der Tempel besass Sculpturenschmuck in den Giebeln, einen Fries über dem Architrav und einen inneren Fries, der oben um die Cellamauer lief[2]. Statuen, die in den Zwischenräumen der Säulen standen, ergänzten den bildnerischen Schmuck.

Fig. 102. Das Nereïdenmonument, reconstruirt nach Falkener. (The Museum of classical Antiquities, p. 256.)

1) Der Architekt Rhode Hawkins, der mit Fellows die Ausgrabungen unternahm, hat die Maasse dafür geliefert. Neue Nachforschungen über die Dimensionen des Denkmals, die Benndorf und Niemann vornahmen, haben in einigen Punkten die Reconstruction Fellows' berichtigt; besonders gilt das von der Zahl der Säulen: Reisen in Lykien und Karien I, S. 89. Tafel XXIV giebt den gegenwärtigen Zustand des Unterbaus.

2) J. Six (Journal of Hellen. Studies, t. XIII, 1892—1893, p. 135) berichtet von einer interessanten, vor kurzem gemachten Entdeckung: Die Felder der Decke (lacunaria) waren bei dem Bau mit Malereien versehen. Plinius (Nat. Hist. 34, 124) schreibt diese Neuerung dem Pausias zu, der an der Tholos zu Epidauros gearbeitet hat: Lacunaria primus pingere instituit.

Säulen, Kapitäle, Eierstäbe und Perlschnüre, kurz die ganze Architektur ist im reinsten ionischen Stil ausgeführt, und die Kapitäle im Besonderen erinnern Punkt für Punkt an die am Erechtheion (Fig. 102)[1]).

Der Name Nereïdenmonument ist einfach dadurch aufgekommen, dass weibliche Statuen mit Meeresattributen sich daran finden[2]); die Bestimmung des Gebäudes kommt darin nicht zum Ausdruck. In Wahrheit stellte dies gleich dem Heroon von Trysa ein Grabmonument vor; es war Gruft und Siegesdenkmal zugleich und zu Ehren eines lykischen Herrschers errichtet, der im Ostgiebel im Kreis seiner Familie thront[3]). Der Luxus der Grabanlage, die Schlachten und Siege, auf die in den Friesen angespielt wird, legen es nahe an einen jener Dynasten zu denken, die in Xanthos residirten und zugleich über die anderen lykischen Städte eine Art Oberhoheit ausübten. Wir kennen mehrere derselben aus ihren Münzen, so den Kuperlis, so den Chreis, der auf einer wichtigen Stele aus Xanthos sich rühmt, er habe zahlreiche Burgen mit Hülfe der städteerobernden Pallas eingenommen[4]). Nach der wahrscheinlichsten Annahme war es das Grab des Herrschers Perikles, der nach Theopomp Telmessos am Glaukosgolf[5]) erobert hatte und Herr von ganz Lykien geworden war. Die lykischen Münzen setzen uns in den Stand, das Datum dieser Ereignisse festzustellen. Perikles von Lykien regierte schon vor 374, und der Text des Theopomp setzt die Einnahme von Telmessos um das Jahr 375 an[6]). Anderer-

---

1) Vgl. Puchstein, Das ionische Kapitell, S. 27 f.

2) W. Lloyd (Xanthian marbles, the Nereid monument, London, 1845) brachte ihn in Vorschlag.

3) Michaelis (Annali a. a. O.) hat die alten Vorschläge von Fellows und Lloyd zurückgewiesen: ersterer dachte an ein Siegesdenkmal zur Erinnerung an die Einnahme Lykiens durch Harpagos (540); letzterer erblickte darin ein Denkmal an die Befreiung Lykiens nach der Schlacht am Eurymedon.

4) Babelon, Catal. des monnaies grecques. Les Perses Achéménides, introd. p. XCVIII—CII.

5) Theopomp, fragm. 111 in Fragm. Hist. Graec. ed. Didot I, p. 295. Vgl. Michaelis, Annali, 1875, S. 170.

6) J. P. Six, Monnaies lyciennes, Revue numismatique 1887, p. 76. Babelon a. a. O., S. CX. Furtwängler (Arch. Zeitung, 1882, S. 359), der die Errichtung des Nereïdenmonuments noch ins fünfte Jahrhundert versetzt, nimmt an, dass die Einnahme von Telmessos schon früher stattgefunden haben könne, nämlich bald nach 425, also kurz nach der Zeit, wo Telmessos noch Tribut an Athen entrichtet habe. Aber Six hat gezeigt, dass die in den attischen Tributlisten erwähnte Stadt (C. I. A., I, 37 und 324) nicht Telmessos, sondern Telemessos in Karien ist (Monnaies lyciennes, p. 93; vgl. Perrot et Chipiez, Hist. de l'art, V, p. 356, note 1). Die chronologische Angabe des Theopomp behält also ihre Gültigkeit, und seine Erzählung hat nicht, wie Michaelis annimmt, den Charakter einer Einschaltung.

seits scheint die Regierungszeit des Dynasten sich nicht über das Jahr 362 erstreckt zu haben; denn zu dieser Zeit wurde Lykien nach einer durch Maussolos im Namen des Grosskönigs niedergeworfenen Empörung der Satrapie Karien einverleibt. Wenn nun das Denkmal in Xanthos wirklich das Heroon des Perikles ist und wenn es, wie anzunehmen, zu seinen Lebzeiten errichtet wurde, dann ergiebt sich daraus, dass der Bau der ersten Hälfte, ja dem ersten

Fig. 103. Nereïdenmonument. Stück vom grossen unteren Fries des Unterbaus. (Britisches Museum.)

Viertel des vierten Jahrhunderts angehört[1]). Es erübrigt nun noch zu untersuchen, in wie weit der Charakter der Sculpturen zu dieser Annahme passt.

Das Britische Museum besitzt ansehnliche Trümmer von vier verschiedenen Friesen. Zwei davon gehören sicher zum Unterbau; der niedrigste zog sich über die dritte Quaderschicht hin; der zweite sass weiter oben, unter dem Eierstab des Gesimses. Von diesen beiden Friesen ist der sorgfältigere und zugleich umfangreichere der erstgenannte. Der Bildhauer hatte hier einen Kampf in der Ebene, auf einem für Reiterei günstigen Terrain, zur Darstellung gebracht.

---

1) J. Six, Journal of Hellen. Studies, XIII, 1892—1893, p. 133.

Fusssoldaten sind mit einander handgemein, doch eine Abtheilung Reiter nimmt auch an dem Scharmützel Theil. Die Costüme sind sehr verschiedenartig. Auf der einen Seite sind die Streiter nackt, nur mit Helm und Chlamys angethan, wie die mythologischen Helden an einem griechischen Fries; andere wieder tragen den Kürass mit Lederklappen oder den zweitheiligen Panzer *(γυαλοθώραξ)* und ausserdem einen Helm mit hohem Busch. Auf feindlicher Seite tragen die Soldaten meist einen langen Chiton, so dass sie etwas weibisch daher kommen; einige haben sogar einen Aermelchiton und dazu noch eine Mütze, die einer persischen Tiara gleichsieht [1]). Es lässt sich schwer entscheiden, ob der Künstler Lykier und Karier im Handgemenge darstellen wollte; übrigens kommt darauf auch wenig an, denn das Interessante an dem Fries ist, dass er uns eine geschickte Weiterbildung eines sehr bekannten Gegenstandes, eines Amazonenkampfes nämlich, veranschaulicht. Beobachtet man das Verfahren bei der Anordnung der Figuren, so erkennt man jene mannigfaltigen Gegenüberstellungen, jene leidenschaftlich bewegten Einzelgruppen wieder, mit denen die decorative attische Plastik uns vertraut gemacht hat. Diese Soldaten im langen, flatternden Chiton, die man für Weiber halten könnte, wenn der Bildhauer nicht ausdrücklich ihr männliches Geschlecht angegeben hätte, sind offenbar nur eine leise Abwandlung des alten Amazonentypus. Dazu kommen handgreifliche Entlehnungen vom Parthenon, von Phigalia und Trysa oder doch derartige Uebereinstimmungen, dass man sieht, der Bildhauer hat hier wie dort aus denselben Quellen geschöpft. Der eine oder andere Reiter, der mitten im Handgemenge einher galoppirt, erscheint als die abgeblasste Wiederholung eines Reiters vom Panathenäenzug. Die auf ihre Pferde gebetteten Verwundeten erinnern an den Phigaliafries, und das Pferd, das in die Kniee sinkt, um dem Reiter das Absteigen zu erleichtern, macht ein Manöver, das, wie der Fries zu Trysa zeigt, den Zeltern der Amazonen ganz geläufig war [2]). Es liegt eine geschickte Verquickung vor, die das Plagiat nicht so merken lässt. Auch besitzt der Fries bei alledem einen ungewöhnlich einheitlichen Charakter, den er vornehmlich der einheitlichen Marmorbearbeitung verdankt: der Stil ist leicht, die

1) Monumenti inediti, X, Taf. 13 und 14. Brunn, Denkmäler, Nr. 214—215.

2) Vgl. Benndorf und Niemann, Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa, S. 140.

Ausführung breit und flüssig; man bekommt den Eindruck einer gewissen Weichheit und spürt in Allem etwas ionischen Geschmack.

Der kleine Fries des Unterbaus führt uns wieder einen Vorgang vor Augen, den wir schon in Trysa, in der Scene mit der Einnahme

Fig. 104. Schlacht im freien Felde. Nereïdenmonument. Kleiner Fries am Unterbau. Südseite.

Fig. 105. Der Sturm. Nereïdenmonument. Kleiner Fries am Unterbau. Ostseite. (Britisches Museum.)

Trojas, dargestellt fanden. Aber hier ist die Schilderung viel ausführlicher; in einer ganzen Reihe von Einzelscenen wird uns die Belagerung und Einnahme einer Stadt erzählt [1]). Jede Seite des Frieses ist einem besonderen Vorgang gewidmet. 1. Südseite: Schlacht

1) Monumenti inediti, X, Taf. 15 und 16. Brunn, Denkmäler, Nr. 217, 219, 218. Bei der Beschreibung der Reliefs halten wir uns an die auch von Michaelis (Annali 1875, S. 68 ff.) befolgte Reihenfolge.

im ebenen Felde. Die Besatzung der belagerten Stadt macht einen Ausfall. Von beiden Seiten rücken die Heerschaaren in guter Ordnung heran; die Glieder sind ausgerichtet, die Männer marschiren in Schritt und Tritt, Alle haben den Schild am linken Arm (Fig. 104). Inzwischen hat in der Mitte das Scharmützel schon begonnen; schon hat sich die Ordnung gelöst, man kämpft Brust gegen Brust, man führt Verwundete bei Seite. Die Soldaten der beiden Parteien tragen übrigens das gleiche Costüm, Helm und Kürass von griechischer Form über mehr oder weniger langem Untergewand. 2. Ostseite: der Sturm. Die belagerte Stadt wird durch ein Thor bezeichnet, das vorgeschobene Werke decken, über denen die helmbewehrten Köpfe der Vertheidiger sichtbar werden. Ein Wachposten schlägt Lärm, während die Belagerer eine Leiter gegen die Mauer legen und die Sturmcolonnen anrücken (Fig. 105). Einige haben schon Gefangene gemacht, die mit auf den Rücken gebundenen Händen ins Lager geführt werden. 3. Nordseite: die Blockade der Stadt. Der Sturm ist abgeschlagen und der Feind eröffnet nun eine regelrechte Belagerung. Man kämpft vor einem der Thore; aber die Vertheidiger stehen auf den Zinnen und halten die dreifache Umfassungsmauer der Stadt besetzt (Fig. 106). Inzwischen ist auch das platte Land alarmirt, die Landleute flüchten sich in die Stadt; einer von ihnen treibt seinen Esel vor sich her*), andere schleppen ihre bewegliche Habe mit. 4. Westseite: die Uebergabe. Die ganze linke Hälfte des Bildes zeigt die von den Belagerten geräumte Stadt. Man erkennt in perspectivischer Wiedergabe die Thore und Thürme, die Wallgänge und Häuser mit plattem Dach, dazwischen ein Grab, das eine Sphinx und ein Löwe bekrönen. Dasselbe lykische Städtebild begegnet auch auf den Reliefs der Vorhalle eines Grabes zu Pinara [1]). Weiterhin nimmt der Sieger die Huldigung der Besiegten entgegen (Fig. 107). Mit einer persischen Tiara auf dem Haupt und von einem Sonnenschirm beschattet sitzt er auf seinem Thron und ertheilt den Befehlshabern der eroberten Stadt Audienz: diese treten in bürgerlicher Kleidung auf und werden von Offizieren geleitet, während ein Soldat in roher Weise einen Gefangenen misshandelt.

---

1) Benndorf und Niemann, Reisen in Lykien I, S. 52—54. Vgl. Perrot et Chipiez, V, p. 378, Fig. 252 und 253.

*) [Nach Michaelis, Annali, 1875, S. 114 soll der „Eseltreiber" vielmehr ein Parlamentär sein, der die Stadt zur Uebergabe auffordert.]

Zunächst ist man ganz überrascht von dem realistischen Geist dieser Composition und von dem historischen Charakter, der ihr aufgeprägt ist. Man fühlt sich mehr an den asiatischen Orient und an Geschichtsdarstellungen durch den Meissel assyrischer Bildhauer,

Fig. 106. Der Ausfall. Nereïdenmonument. Kleiner Fries am Unterbau. Nordseite.

Fig. 107. Die Uebergabe. Nereïdenmonument. Kleiner Fries am Unterbau. Westseite. (Britisches Museum.)

als gerade an Griechenland erinnert. Und doch besitzen wir seit den Entdeckungen von Gjölbaschi andere Vergleichspunkte, die nach Griechenland hinüber leiten. Die Reliefs von Trysa haben uns ganz analoge Dinge vor Augen geführt: regelrechte Schlachten, Darstellungen von belagerten Städten, perspectivisch wiedergegebene Reihen von Kriegern; bis auf die Episode des Eseltreibers, der sein

Thier am Zaume führt, kehrt Alles, nur etwas abgeändert, wieder. Wenn wir für die Friese von Trysa dazu geführt worden sind, griechische Vorbilder anzunehmen, so haben wir keinerlei Gründe, solche für die Reliefs von Xanthos abzulehnen. Es ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der Bildhauer Wandgemälde in Erinnerung hatte und ihnen seine Anregung verdankte [1]). Die ganze Frage läuft darauf hinaus, zu ermitteln, in welchem Umfang er sich von seinem Vorbild emancipirt hat. Es liegt nämlich kein Grund vor, warum wir nicht einen gewissen Antheil an der Erfindung dieser Scenen den Bildhauern selbst, die derartige Arbeiten auf sich nahmen, zutrauen

Fig. 108. Nereïdenmonument. Bruchstück vom Gebälkfries.

sollten. In unseren Augen bedeutet der Fries von Xanthos eine Nachbildung, wobei der Künstler zwar sicherlich aus derselben Quelle geschöpft hat wie sein Zunftgenosse zu Trysa, sich aber nichts desto weniger seine Freiheit gewahrt und etwas wie Localton in seine Composition gebracht hat. Er hat es verstanden, die eine oder andere mythologische Scene in eine Scene der lykischen Geschichte umzuwandeln: nichts verwehrt uns zu glauben, dass er thatsächlich die Einnahme von Telmessos durch den Lykier Perikles erzählt hat. War doch unter seiner Hand in gleicher Weise aus einem Kampf zwischen Griechen und Amazonen eine durch seinen Helden gewonnene Schlacht geworden.

---

1) Six (Journal of Hell. Studies, XIII, 1892—1893, p. 132) macht sehr richtig darauf aufmerksam, dass man auf einem Fresko der Poikile, welches die Schlacht von Oinoë darstellte, die Krieger in Schlachtordnung aufmarschirt sah: *Αὕτη δὲ ἡ στοὰ πρῶτα μὲν Ἀθηναίους ἔχει τεταγμένους ἐν Οἰνόῃ τῆς Ἀργείας ἐναντία Λακεδαιμονίων.* Pausanias I, 15, 1. Six fügt hinzu, dass die Schlacht bei Oinoë in die Jahre 394—392 fällt. Das betreffende Bild wäre also jünger als die Mikon's und Polygnot's. [Nach Robert (Die Marathonschlacht in der Poikile, 18. Hallisches Winckelmannsprogramm, 1895, S. 4 ff.) wurde jene Schlacht vielmehr im Jahre 460/59 geschlagen.]

Die Friese über dem Architrav und an der Cellawand sind weniger bedeutend und weniger sorgfältig ausgeführt [1]). Doch ist von Interesse, dass sie uns dem lykischen Leben entlehnte Scenen zeigen. Auf den Friesplatten des Hauptgebälks bringen Tributpflichtige in griechischer oder asiatischer Tracht ihre Abgaben, Stücke Wildprett, Körbe mit Cerealien oder Früchten (Fig. 108); weiterhin sieht man einen Kampf zwischen Fussvolk und Reiterei; ausserdem Jagden auf Bären (Fig. 109) oder auf einen Eber, ein Lieblingsthema auf lykischen Grabsculpturen, das sicher ionischer Herkunft ist [2]). Endlich berühren sich auch die Darstellungen am Cellafries, Opfer und Siegesgelage und sich unterhaltende Leute, in mehr als einem Punkt mit den Sculpturen von Trysa.

Der griechische Einfluss macht sich fast ohne anderweitige Beimischung im Reliefschmuck der Giebelfelder geltend. Der Westgiebel stellt eine Kampfscene dar, die in der Ausführung an den Fries des Unterbaus erinnert; auf der Ostseite thront der lykische Herrscher gegenüber seiner gleichfalls sitzenden Frau; letztere lüftet mit der auf attischen Grabstelen so häufigen, eleganten

Fig. 109. Nereidenmonument. Bruchstück vom Gebälkfries.

1) Mon. inediti, X, Taf. 17 und 18. Brunn, Denkmäler, Nr. 218.

2) Jagdscenen kommen auf den alten ionischen Vasen des sechsten Jahrhunderts häufig vor. Vgl. eine Vase des Louvre mit einer Hirschjagd. E. Pottier, Bull. de corresp. hellén., VI, 1892, p. 257—259.

Handbewegung ihren Schleier. Nach den Giebelecken zu nehmen die Gestalten an Grösse ab. Alles erinnert hier an attische Reliefbilder [1]). Besondere Beachtung verdienen die Rundfiguren, die als Akroterien die Giebelfirsten bekrönten. Dahin gehören zwei verstümmelte Gruppen, deren jede einen nackten Jüngling mit vollen, kräftigen Formen zeigt, wie er ein Weib entführt; wir haben es zweifellos mit den Dioskuren und den Töchtern des Leukippos zu thun (Fig. 110) [2]). Fügen wir jederseits eine laufende Frauengestalt hinzu [3]), so lassen sich leicht die Akroteriengruppen wieder zusammen setzen: über jedem Giebel standen zwei Mittelfiguren, nämlich ein Dioskur und eine Leukippide, und als Seitenfiguren je zwei erschreckt fliehende Gespielinnen der entführten Mädchen [4]). So bietet uns das Nereïdenmonument ein neues Bespiel für das Gruppirungsverfahren, das wir bei der monumentalen Plastik des vierten Jahrhunderts, z. B. in Delos, beobachtet haben. So weitgehende Uebereinstimmungen sind natürlich nicht zufällig, liefern uns vielmehr werthvolle Fingerzeige für die Datirung unseres Monuments.

Unter den Rundfiguren befinden sich auch zwei schleichende Löwen mit wie zum Knurren halb geöffnetem Rachen; ihre Körperbildung hat etwas Conventionelles, aber das nach oben gekrümmte Rückgrat und die mageren Flanken sind mit sehr glücklichem Geschick wiedergegeben (Fig. 114) [5]). Man streitet noch über den Platz, der ihnen anzuweisen ist. Gehören sie als seitliche Akroterien auf die Giebelecken oder, wie Michaelis vorschlägt [6]), an den Eingang der Cella, als Hüter des Heroons? Letzteres erscheint uns wahrscheinlicher. Die zwölf Frauenstatuen dagegen, die das Britische Museum besitzt und die den Hauptbestand an Rundfiguren ausmachen, werden allgemein zwischen den Säulen auf dem Sims des Unterbaus aufgestellt. Der Bildhauer weiss sein Thema merkwürdig mannigfaltig zu gestalten; wir sehen einen ganzen Chor von weiblichen

---

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 219.

2) Monumenti inediti, X, Taf. 12, fig. XVI und XVII.

3) Vier weibliche Torsen von ganz gleichen Proportionen, die sich im Britischen Museum befinden, berechtigen uns zu dieser Ergänzung. Vgl. Mon. ined., X, Taf. 12, fig. XI, XII, XIV, XV.

4) Die genaueste Erklärung und Ergänzung dieser Gruppen wird Furtwängler verdankt: Archäol. Zeitung, 1882, S. 347 ff.

5) Mon. ined., Taf. 12, Nr. XVIII. Brunn, Denkmäler, Nr. 219. Diese Löwen sind in Bezug auf ihre Stellung mit dem 1892 für das Berliner Museum erworbenen Marmorlöwen zu vergleichen, der im Besitz der venetianischen Familie Sagredo sich befand. Jahrb. des arch. Inst., VIII, 1893, Arch. Anzeiger, S. 73.

6) Annali, 1874, S. 235.

Gestalten, die von rasender Bewegung ergriffen über die Oberfläche der Wogen hingleiten und dabei ihren Mantel, in dem der Wind sich wie in einem ausgespannten Segel fängt, hoch aufflattern lassen.

Fig. 110. Akroterionfigur vom Nereïdenmonument. (Britisches Museum.)

An jeder Basis ist eine Krabbe oder ein Muschelthier, ein Seevogel oder ein Delphin oder sonst ein Attribut angebracht, um jeden Zweifel daran zu beseitigen, dass diese Figuren Meeresgottheiten vorstellen sollen [1]). Man streitet über den Namen, der diesen jungen

---

1) Mon. inediti, X, Tav. 12, fig. I—XII. Brunn, Denkmäler, Nr. 211—213. Vgl. Michaelis, Annali, 1874, S. 220 ff.

Fig. 111. Meergöttin vom Nereidenmonument. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Mädchen, die von allen Seiten herbei eilen und bei ihrem Lauf durch die Lüfte nur die Oberfläche der Wellen streifen, beizulegen ist, ob

Fig. 112. Meergöttin vom Nereidenmonument. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn - Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

sie den Meerwind personifiziren und also eine gemilderte Form der Harpyien sind, die als Verkörperungen des todbringenden Sturmwinds und daher überhaupt als Todessymbole auch auf dem lykischen

Harpyienmonument [1]) vorkommen. Wir wollen uns an die landläufige Erklärung halten und in den Statuen Nereïden erkennen, ohne darum die Gründe angeben zu können, die dem Bildhauer die Wahl dieser Allegorie empfahlen [2]). Ohnehin ist es das Stilistische, das uns hier interessirt, und unter diesem Gesichtspunkt kann man den Statuen von Xanthos gar nicht genug Bedeutung beimessen. Der kühne Rhythmus in den ungestümen Bewegungen, der gewagte Faltenwurf lassen uns erkennen, dass wir keine alltäglichen Werke vor uns haben. Die eine von diesen Nereïden scheint zu hüpfen, indem sie, schwebend in der freien Luft, nur mit einem Fuss den Kamm der Wogen streift und zugleich mit einzig grossartiger Handbewegung ihren von der Meeresluft aufgeblähten Mantel ausspannt (Fig. 111) [3]). Eine andere schreitet mit grossen Schritten wie eine Tänzerin daher, wobei sie ihr in Falten gelegtes Himation wie eine Schärpe festhält (Fig. 112) [4]). Die merkwürdigste aber ist jene Nereïde, die einen ionischen Chiton von durchsichtigem Stoffe trägt, dessen Ueberschlag wie eine Pelerine sich um den Busen legt und unter den Armen durch ein Band festgehalten wird: der leichte Stoff schmiegt sich dem Körper an, so dass er wie nackt erscheint; zu dem Geriesel der zarten Falten steht die schwere Masse des um die Schultern geworfenen Mantels in wirkungsvollem Gegensatz (Fig. 113). Der Künstler hat ja allerdings Vorgänger besessen, und schon vor ihm wurden wunderbare Gestalten geschaffen, die in einem Gewoge von Gewändern zu laufen oder zu fliegen schienen: schwerlich waren ihm die Iris und Nike des Parthenon unbekannt und ebenso wenig die Nike des Paionios, die in der allgemeinen Anlage überraschend mit den Nereïden übereinstimmt, so dass eine gewisse Schulverwandtschaft zwischen unserem Bildhauer und dem Meister von Mende zu bestehen scheint. Aber der Schöpfer der Nereïden geht in der Virtuosität doch noch erheblich weiter: er scheint seine Freude daran zu haben, wenn er Schwierigkeiten spielend überwinden und die marmornen Gewänder recht ausdehnen und in einem

---

1) Diese Vermuthung hat J. Six aufgestellt, der sie mit den von Plinius (Nat. Hist. 36, 29) beschriebenen Aurae vergleicht, die ihre Gewänder gleich Segeln ausspannen: duaeque Aurae velificantes sua veste. Journal of Hellen. Stud, XIII, 1892/93, p. 131.

2) Man vergleiche darüber die verschiedenen Vermuthungen, wie sie Michaelis (Annali, 1874, a. a. O.) erörtert hat.

3) Brunn, Denkmäler, Nr. 213.

4) Ebenda, Nr. 211.

grossen Wurfe drapiren kann; er entwirft sein Werk ebenso sehr als Maler wie als Bildhauer, gerade als hätte er im Sinn, die Grenzen

Fig. 113. Meergöttin vom Nereïdenmonument. (Britisches Museum.)

seiner Kunst zu erweitern, und dabei geht er mit so viel Schwung, so viel freudiger Begeisterung ans Werk, dass man seine oft nachlässige Ausführung und gelegentlich störende Uebertreibung der Bewegungen ganz darüber vergisst.

Im Verein mit den Eigenheiten, die wir bei den Friesen entdeckten, gestatten diese ausgesprochenen Charakterzüge, das Monument von Xanthos in eine noch spätere Zeit zu setzen als das Heroon von Trysa. Die merkwürdige Art von Akroterien, die uns ebenso auch auf Delos begegnet ist, der blendende Stil der Statuen, die augenscheinlich später sind als die Nike von Olympia, passen gut zu der Datirung, welche die historischen Thatsachen uns nahelegten [1]). Ohne allen Zweifel gehört das Bauwerk in die ersten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts; um 370 dürfte es vollendet gewesen sein [2]). Was die Künstler betrifft, die es schufen und mit Bildwerk zierten, so darf man sie nicht für Lykier aus attischer Schule halten. Haben sie auch, ganz besonders in der ungewöhnlichen Form des Unterbaus, dem lykischen Geschmack Zugeständnisse gemacht, so waren sie nichts desto weniger Griechen, und der Stil der Statuen und Friese gestattet, ihre Heimath zu errathen. Diese Bildhauer, welche alle den ionischen Schulen eigenthümlichen Vorzüge besitzen, stammten sicherlich von der ionischen Küste oder von den Inseln: die Feinheit, der hohe Schwung, die malerische Auffassung, die sie an den Tag legten, bekunden sogar schon eine gewisse Verwandtschaft mit demjenigen Stil, den der grosse Meister von Paros, den Skopas um diese Zeit ins Leben rief.

---

1) Wir sind in diesem Punkt anderer Meinung als Furtwängler (Arch. Zeit., 1882, S. 359 ff.), der das Nereïdenmonument noch ins fünfte Jahrhundert setzt. Vgl. auch Murray, Greek sculpture, II, p. 216 und Lucy M. Mitchell, History of ancient sculpture, p. 408, die ebenso datiren. [Ueberhaupt steht Collignon mit seinem späten Zeitansatz ziemlich vereinsamt da; man vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 198 und die dort angegebene Literatur.]

2) Auch J. Six (Journal of Hellenic Stud. XIII, p. 132 sqq.) setzt das Denkmal in die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts und erkennt das Grab des Lykierfürsten Perikles darin.

Fig. 114. Marmorlöwe vom Nereïdenmonument. (Britisches Museum.)

ZWEITES KAPITEL.

SKOPAS.

Das überraschende Schweigen der antiken Schriftquellen in Bezug auf die Lebensdaten der Künstler berührt uns niemals schmerzlicher, als wenn es sich um einen so grossen Namen wie den des Skopas handelt[1]). Als Zeitgenosse des Praxiteles, wenn auch etwas älter als dieser, nimmt er im vierten Jahrhundert eine mindestens gleich bedeutende Stellung ein; seine Werke hat er über alle Theile Griechenlands verstreut[2]); er hat aller Wahrscheinlichkeit nach im Peloponnes, in Attika und in Kleinasien gearbeitet. Und doch wissen wir über seine Geburt und seine Anfänge nur das Eine, dass er von Paros stammte[3]). Man muss also zu Vermuthungen seine Zuflucht nehmen, wenn man seinen Stammbaum herstellen will. Nun führt im zweiten oder ersten Jahrhundert vor Christus ein Parier, der ohne Zweifel ein Künstler war, den Namen Skopas. Sein Sohn Aristandros ist bestimmt ein Bildhauer gewesen und hat für Delos gearbeitet[4]). Man hat diese Beiden ohne allzu grosse Kühnheit als späte, durch mehrere Generationen getrennte Abkömmlinge des Meisters von Paros betrachten können. Andererseits ist uns schon zu Ende des fünften Jahrhunderts ein anderer Aristandros begegnet;

---

1) Alle Texte, die uns über Leben und Werke des Skopas Aufklärung bringen können, sind in der Monographie von Ludwig Urlichs (Skopas' Leben und Werke, Greifswald 1863) verwerthet worden. Vgl. auch Brunn, Griechische Künstler, I, S. 318—335; ferner den Artikel Skopas in Baumeister's Denkmälern, von Weil, und vor allem Furtwängler, Meisterwerke, S. 513—529.

2) Pausanias (VIII, 45, 5) sagt von ihm: *ὃς καὶ ἀγάλματα πολλαχοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος, τὰ δὲ καὶ περὶ Ἰωνίαν τε καὶ Καρίαν ἐποίησεν.*

3) Pausanias, VIII, 45, 5. 47, 1.

4) Man liest seinen Namen auf zwei delischen Inschriften, wovon die eine seit Langem bekannt, die andere durch Homolle entdeckt worden ist. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 287, 288. Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén., V, 1881, p. 462: *Ἀρίστανδρος Σκόπα Πάριος ἐπεσκεύασεν.*

der gleichfalls aus Paros stammte, aber im Peloponnes lebte und mit Polyklet an den bronzenen Dreifüssen arbeitete, die nach der Schlacht bei Aigospotamoi von den Spartanern nach Amyklä gestiftet wurden[1]). Die Zeit seines künstlerischen Schaffens fällt mit der frühesten Jugend unseres Skopas zusammen. Ist das ein blosser Zufall, oder berechtigt uns dies Zusammentreffen nicht zu dem Schluss, dass im fünften Jahrhundert wie auch späterhin die beiden Namen abwechselnd von Vater und Sohn in derselben Familie geführt wurden und also Aristandros der Vater des Skopas war? Alle Wahrscheinlichkeit spricht für diese Vermuthung. Man bedenke zudem, dass Paros im Jahre 406/5 in die Hände der Spartaner fiel und der ältere Aristandros also sehr leicht dazu kommen konnte, nach dem Peloponnes auszuwandern, wie seine Landsleute während der athenischen Herrschaft vielfach nach Attika übergesiedelt waren[2]).

Nach Plinius' Aussage, der ihn unter den Meistern der Erztechnik aufführt, wäre Skopas um das Jahr 420/19 in voller Thätigkeit gewesen[3]). Aber dies Datum, wenn es überhaupt zuverlässig ist, kann sich nur auf das Jahr seiner Geburt beziehen. Gegen 352 befindet sich Skopas in Karien, wohin die Arbeiten am Mausoleum von Halikarnass ihn gelockt hatten; angenommen, er sei im Jahre 420 geboren, so wäre er damals schon 68 Jahre alt gewesen; selbst wenn man ihm eine ungewöhnliche Lebensdauer zugesteht, so kann man doch unmöglich annehmen, dass er zu dem von Plinius angegebenen Zeitpunkt schon in voller Thätigkeit gestanden habe. In der ganzen Kraft der ersten Jugend stellt er sich uns vielmehr um das Jahr 394 dar, als er zu Tegea den Athenetempel, der an Stelle eines damals durch Brand zerstörten älteren Heiligthums errichtet wurde, erbaute und mit plastischem Schmuck versah. Seine Arbeiten in Tegea und Halikarnass, die einzigen, deren Datum wir kennen, scheinen in der That Anfang und Ende seines Schaffens zu bezeichnen. Andere Werke geben Zwischenstufen desselben an; sie weisen uns nach Attika und Böotien, nach Megaris und an die klein-

---

1) Pausanias, III, 18, 7.

2) Klein (Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterr., IV, S. 22) ist noch einen Schritt weiter gegangen und hat die Existenz eines noch älteren Skopas, der dann der Vater des Aristandros gewesen wäre, annehmen wollen. Brunn (Sitzungsberichte der bayer. Akademie, 1880, S. 456 ff.) hat diese Vermuthung zurückgewiesen.

3) Plinius, Nat. Hist. 34, 49. Urlichs (Skopas, S. 5 ff.) hat die beste Erklärung des Datums bei Plinius gegeben.

asiatischen Gestade. So ist es nicht unmöglich, den Lebenslauf des Meisters wieder herzustellen und zu verfolgen, wie seine Wanderlust ihn von einem Land zum anderen trieb. Ganz jung musste er wohl mit seinem Vater nach dem Peloponnes auswandern und schuf dort unter väterlicher Anleitung seine Erstlingswerke. Sein Ruhm war schon begründet, als die Tegeaten ihm ihre wichtigen Aufträge ertheilten. Bald darauf lockt es ihn nach Athen, wo er lange weilt; endlich eröffnet Kleinasien dem glorreichen Meister, der gealtert war, ohne an seinem kraftvollen Genie Einbusse zu erleiden, ein weites Feld der Thätigkeit. Wir geben gern zu, dass bei dieser Aufstellung noch immer die blosse Vermuthung eine allzu grosse Rolle spielt; aber in Ermangelung bestimmterer Angaben steht uns keine bessere Methode zu Gebote, um die Werke des Skopas in einer befriedigenden Reihenfolge anzuordnen.

Seiner Jugendzeit muss zweifellos die Bronzestatue der Aphrodite Pandemos, die man im Tempelbezirk der Aphrodite Urania zu Elis zeigte, zugetheilt werden. Das Hauptbild in der Tempelcella selbst war ein Werk des Phidias; das Bild des Skopas erhob sich auf einem eigenen Unterbau *(κρηπίς)* nahe der Umfassungsmauer des Temenos.[1]) Bekanntlich war es ein Lieblingsthema der platonischen Philosophie, die Aphrodite Pandemos der Aphrodite Urania, die irdische der himmlischen Liebe, gegenüber zu stellen.[2]) Aber daraus folgt noch nicht, dass Skopas durch diesen rein philosophischen Gedanken seine Anregung empfing, dass also sein Werk unter den Begriff der Allegorie fiel. Das der Aphrodite verliehene Epitheton Pandemos war vielmehr durch die Religion geheiligt; es bestand zu Athen ein eigener Cultus der Aphrodite Pandemos. Derselbe war zweifellos aus Asien nach Hellas verpflanzt worden; die alten Bilder der Pandemos zeigten Aphrodite auf einem Bock stehend *(ἐπιτραγία)*, ganz ähnlich wie die orientalische Kunst z. B. die syrische Göttin Qadesch auf einem schreitenden Löwen stehend darstellte[3]). Der

1) Pausanias, VI, 25, 2.

2) Plato, Symp., p. 180.

3) Perrot et Chipiez, Hist. de l'Art, I, p. 713, fig. 480. Vgl. auch die chaldäischen und assyrischen Cylinder, wo die Götter auf heiligen Thieren reiten: ebenda II, p. 647, fig. 314, 315. In einem interessanten Aufsatz, wo er die griechischen Darstellungen der Aphrodite *ἐπιτραγία* aufzählt, beschreibt Böhm (Jahrbuch des arch. Inst., IV, 1889, S. 213) eine Bronzetafel, die zu Koemloed in Ungarn gefunden wurde: Aphrodite steht aufrecht auf einem Bock neben Jupiter, der auf einem Stier steht.

Bock war das Attribut der Aphrodite, gerade wie der Hase und die Taube. Sicherlich hat sich Skopas nicht an jenen veralteten orientalischen Typus gebunden erachtet, der längst durch das gefälligere Bild der auf dem Bock sitzenden Göttin verdrängt worden war. Die Münzen von Elis, die sein Werk reproduciren, zeigen die Aphrodite nach Frauenart auf einem galoppirenden Bocke reitend; sie trägt einen langen Chiton und hält die Falten ihres Schleiers, der über ihrem Haupte flattert, mit beiden Händen fest (Fig. 115) [1]. Derselbe Geist spricht aus dem Typus der Aphrodite *ἐπιτραγία*, wie sie das Kunstgewerbe des vierten Jahrhunderts darstellte; das zeigt uns z. B. eine reizende attische Vase, wo die Göttin ihr gehörntes Reitthier tummelt, während ein Eros ihr voranhüpft [2]; das zeigt auch ein Bronzerelief des Louvre, das den Deckel eines Spiegels ziert (Fig. 116) [3]. Wenn man bedenkt, dass in der Plastik die älteste bekannte Darstellung der Aphrodite auf dem Bock die des Skopas ist, so wird man nicht abgeneigt sein, in diesen Denkmälern freie Nachbildungen des von ihm geschaffenen Typus zu erblicken.

Fig. 115. Aphrodite Pandemos. Elische Münze.

Eine Statue der Hekate in Argos, ein Asklepios und eine Hygieia zu Gortys in Arkadien gehören in dieselbe Zeit [4]. Aber Skopas ist über seine Erstlingswerke schon hinaus, als die Tegeaten sein zwiefältiges Talent als Architekt und Bildhauer in Anspruch nehmen. Es handelte sich, wie wir schon wissen, darum, den im Jahre 395/4 abgebrannten Tempel der Athena Alea wieder aufzubauen. Der Neubau, dessen Architekt Skopas war, galt für einen der schönsten und reichsten Tempel des Peloponnes. Einige Zeilen des Pausanias belehren uns, dass die drei griechischen Bauordnungen, die dorische, korinthische und ionische, dort in Anwendung kamen [5]. Die leider sehr beschränkten Ausgrabungen, die im Jahre 1879 auf der Stelle des

1) Weil, Histor. und philol. Aufsätze, Festschrift für E. Curtius, S. 134, Taf. 3, 8. Vgl. Journal of Hellen. Studies, 1886, Taf. LXVI, Nr. 24, und Baumeister, Denkmäler, S. 1669, Fig. 1736.

2) Böhm, Jahrbuch des arch. Instit., IV, 188, S. 208.

3) Es ist von mir in der Fondation Piot, Monuments et Mémoires I, p. 143, pl. XX publicirt worden.

4) Pausanias, II, 22, 7. VIII, 28, 1.

5) Pausanias, VIII, 45, 5.

Tempels vorgenommen wurden, haben schöne Architekturfragmente zu Tage gefördert und zu dem viel umstrittenen Pausaniastext einen genauen Commentar geliefert [1]). Die innere Säulenstellung war ionisch, die äussere dorisch, und der korinthische Stil kam bei den beiden Vorhallen, welche die Cella vorn und hinten umgeben, zur

Fig. 116. Aphrodite Pandemos auf einem griechischen Spiegel. (Louvre.)

Anwendung. Skopas hatte sich nicht auf die Bauleitung beschränkt; auch die Statuen des Asklepios und der Hygieia in der Cella trugen seinen Namen; zweifellos hat er auch die Giebelgruppen, wenn nicht ausgearbeitet, so doch componirt. Der Tempel besass zwei Giebel mit bildnerischem Schmuck. Auf der Ostseite war die Kalydonische Eberjagd dargestellt, eine allem Anschein nach sehr ausgedehnte Composition, deren Mittelpunkt der Eber bildete. Von der einen Seite eilten Atalante und Meleager, Theseus, Telamon, Peleus, Polydeukes und Iolaos, der Gefährte des Herakles, herbei; weiterhin

1) Milchhöfer, Athen. Mittheil., V, 1880, S. 52, Taf. 2, 4. Vgl. Dörpfeld, ebenda, VIII, 1883, S. 274, Taf. 13—14.

sah man die Thestiaden Prothoos und Kometes. Im anderen Flügel befand sich Epochos, der den verwundeten und sein Beil verlierenden Ankaios stützte; neben ihm standen Kastor und Amphiaraos, der Sohn des Oïkles, endlich Hippothoos und Peirithoos. Im Westgiebel hatte der Bildhauer den Kampf des Telephos gegen Achill in der Kaïkosebene dargestellt. Wir müssen eine ganz besondere Aufmerksamkeit den kostbaren, unmittelbar vor dem Tempel gefundenen

Fig. 117. Eberkopf vom Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea. (Athen, Centralmuseum.)

Ueberresten widmen, die bestimmt aus den Giebeln stammen [1]). Wenn man auch nicht gerade behaupten kann, dass Spuren von der Meisselführung des Meisters daran zu erkennen seien, so vermitteln sie uns doch einen unmittelbaren Abglanz seines Stils.

Von den sieben Bruchstücken aus Marmor von Dolianá, die das athenische Centralmuseum besitzt, bieten vor allem drei ein wirkliches Interesse. Das gilt zunächst von dem Kopfe des kaly-

1) Ehe noch die eigentlichen Ausgrabungen unternommen wurden, hatte Milchhöfer schon diese jetzt im Centralmuseum zu Athen befindlichen Bruchstücke bei einem Bewohner von Piali gesehen (Kavvadias, Catalog, Nr. 178, 180). Treu (Athen. Mittheil., VI, 1881, S. 393 ff. mit den von Gilliéron gezeichneten Tafeln 14—15) hat sie zuerst eingehend gewürdigt. Die vollständige Literatur darüber enthält Treus Text (S. 21—22) zu den Antiken Denkmälern, I, Taf. 35, wo die Fragmente nach Gypsabgüssen vortrefflich publicirt sind. Brunn (Denkmäler griech. und röm. Sculptur, Nr. 44) bietet Abbildungen nach den Originalen; aber die düstere Färbung, welche die Marmorstücke angenommen haben, schadet der Wirkung sehr.

donischen Ebers, einem Stück von kraftvoller, schlichter Ausführung; die Wuth des in die Enge getriebenen Thieres kommt in dem

Fig. 118. Kopf eines Behelmten aus dem einen Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea. (Athen, Centralmuseum.)

drohenden Blick zum Ausdruck, sowie in der Art, wie es den mächtigen Kopf mit dem halbgeöffneten Rachen zur Abwehr nach vorn stösst

Fig. 119. Jünglingskopf aus dem einen Giebel des Tempels der Athena Alea in Tegea. (Athen, Centralmuseum.)

(Fig. 117)[1]. Man kann sich übrigens das Bildwerk mit Hülfe einer tegeatischen Münze ergänzen, auf der die Mittelgruppe des Giebels

1) Antike Denkmäler, I, Taf. 36, Nr. 1.

theilweise wiederkehrt: man sieht Atalante, wie sie den Eber mit dem Jagdspiess angreift[1]). Viel wichtiger für uns sind die zwei Jünglingsköpfe, die dem Westgiebel mit dem Kampf zwischen Telephos und Achill anzugehören scheinen[2]). Der eine, der eines jungen Mannes im Helm, hat schwere Schäden erlitten; aber trotzdem fühlt man sich überrascht vom Ausdruck seines nach oben gerichteten Blickes und von der Lebensfülle, die aus seinen Augen spricht (Fig. 118). Das Streben nach Pathos ist noch unverkennbarer bei dem zweiten Kopf (Fig. 119). Die Drehung des Halses verräth, dass die Figur von heftiger Bewegung ergriffen war, wobei der Kopf ein wenig nach hinten geworfen wurde. Auch hier ist der schmerzlich flehende Blick nach der Höhe gerichtet. Wie bei dem anderen Kopf liegt das weitgeöffnete Auge tief unter dem Augenbrauenbogen eingebettet, und das obere Augenlid versinkt daher in tiefen Schatten, während das untere Lid deutlich hervortritt. Nimmt man dazu noch die Stirne, die durch eine horizontale Furche getheilt ist und über den Augenbrauen kräftig vorspringt, so hat man die scharf ausgeprägten typischen Züge beisammen, die dem Kopfe von Tegea ein so besonderes Aussehen verleihen. Ja noch mehr; das fast geradlinig umrahmte Hinterhaupt des mächtig ausladenden Kopfes, die in dichten, kurzen Locken angelegten Haare tragen auch das Ihrige dazu bei, das Kräftige dieser Kopfbildung recht zu betonen und die Erinnerung an Köpfe Polyklet's in uns wach zu rufen[3]). Wenn, wie anzunehmen, die Marmorarbeiter von Tegea den Stil des Meisters treu beibehalten haben, so gewinnt diese Uebereinstimmung eine grosse Bedeutung und berechtigt uns zu der Annahme, dass um diese Zeit Skopas noch unter den Einflüssen der peloponnesischen Kunst steht.

---

1) Journal of Hellen. Studies, 1886, pl. LXVIII, fig. XX. Das Berliner Museum hat im Jahre 1891 eine Terracottaform erworben, auf der die Kalydonische Jagd dargestellt ist. Furtwängler glaubt, dass die Composition vom Giebel des Skopas abhängig sei; aber wir möchten diese Vermuthung nur mit allem Vorbehalt mittheilen. Vgl. Arch. Anzeiger, S. 107, Nr. 21. Jahrbuch des arch. Inst., XII, 1892.

2) Antike Denkmäler, I, Taf. 35, Nr. 4—5 und 2—3.

3) Vgl. die richtigen Bemerkungen Treu's in den Athen. Mittheil., VI, S. 405 ff. und Botho Graef's in den Röm. Mittheil., IV, 1889, S. 210. Furtwängler (Meisterwerke, S. 523) lässt den Einfluss Polyklet's auch auf die früheste Kunstweise des Skopas sich geltend machen; er rechnet dahin mehrere Statuen, u. a. einen jungen Herakles der Sammlung Lansdowne (a. a. O. S. 520, Fig. 92) und den Hermes des Palatin (a. a. O. S. 522, Fig. 96). Aber diese Vermuthungen haben nichts Zwingendes.

Indem die Sculpturen von Tegea uns sehr bestimmte Vergleichspunkte an die Hand geben, setzen sie uns in den Stand, bisher anonym gebliebene Werke mit Skopas in Beziehung zu bringen [1]). So findet man über die Hauptmuseen Europas zahlreiche Wiederholungen eines jugendlichen Herakleskopfes zerstreut, die trotz mancher Abweichungen doch mehr oder weniger unmittelbar auf ein gemeinsames Original zurückgehen. Zwei der merkwürdigsten, nämlich eine zu Genzano gefundene Hermenbüste des Britischen Museums (Fig. 120) und eine andere, die im Capitolinischen Museum aufbewahrt wird, stimmen im Ausdruck völlig überein; eine dritte, die im Jahre 1876 auf dem Quirinal gefunden wurde, unterscheidet sich nur durch die Kopfhaltung von ihnen [2]). Herakles erscheint bartlos; der Kranz von Weisspappellaub, den er im Haare trägt, ist durch ein breites Band befestigt, dessen Enden über die Schultern herabfallen. Eine genaue Betrachtung lässt hier dieselben Grundzüge erkennen wie an den Köpfen von Tegea: die kräftige Schädelbildung, den leidenschaftlichen Ausdruck, den halbgeöffneten Mund, den träumerischen, tiefen Blick der unter dem Vorsprung des Brauen-

Fig. 120. Kopf des jugendlichen Herakles, gefunden in Genzano. (Britisches Museum.)

1) Benson (Journal of Hellen. Studies, XV, 1895, p. 194—201) hat mit den Köpfen von Tegea einen Marmorkopf des athenischen Centralmuseums in Zusammenhang gebracht, den er für einen Aphroditekopf erklärt und in dem er den Stil des Skopas erkennen will.

2) Ueber die Büste des Britischen Museums hat Wolters im Jahrbuch des arch. Inst., I, Taf. V, Nr. 2, S. 54 gehandelt. In einem interessanten Artikel hat Botho Graef die Liste der Wiederholungen zusammengestellt und die Büsten vom Quirinal und Capitol abgebildet (Röm. Mittheil., IV, 1889, S. 189 ff., Taf. VIII und IX). Die Folgerungen Graef's, der die Erfindung dieses Typus dem Skopas zuweist, scheinen uns wohl begründet. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux Arts, 1890, 3e période, p. 340.

bogens in Schatten getauchten Augen. Diese Zusammenstellung erhält noch mehr Werth, wenn wir nun auch das jedenfalls sehr gefeierte Original bezeichnen können, von dem alle diese Wiederholungen ihren Ausgangspunkt nehmen. Zählt doch zu den peloponnesischen Werken des Skopas die Statue des Herakles, die er für das Gymnasion zu Sikyon schuf, und deren bartlosem, jugendlichem Abbild wir auf den sikyonischen Münzen der Kaiserzeit wieder begegnen [1]).

Wir besitzen keinerlei ausdrückliches Zeugniss dafür, dass Skopas nach diesen im Peloponnes erstellten Arbeiten in Attika gelebt habe. Allein, giebt es darüber auch keine absolute Gewissheit, so haben wir doch allerhand Gründe, es zu glauben. Dahin gehört zunächst die ganze Reihe skopasischer Werke, die sich theils in Athen, theils in Rhamnus und den Attika benachbarten Landschaften von Megaris und Böotien befanden. Dazu kommt, dass um das Jahr 380, mit dem man die attische Wirksamkeit des Skopas anheben lässt [2]), Athen zugleich mit seinem materiellen Wohlstand jene Anziehungskraft wieder gewann, die im fünften Jahrhundert so viele Bildhauer von den Inseln dahin gelockt hatte. Auch darf daran erinnert werden, dass die späteren Mitarbeiter des Skopas am Mausoleum Attiker waren: so Timotheos, den wir schon in Epidauros thätig fanden; so Bryaxis und Leochares, die um diese Zeit bereits ihren Ruf neben Praxiteles begründeten. Schliesslich scheint der Meister von Paros von jetzt an auf die Erzarbeit verzichtet*) und sich ganz der Marmorbildnerei, die den Ruhm der attischen Schule ausmachte, gewidmet zu haben. Das Alles legt den Gedanken nahe, dass der schon berühmte Skopas durch den zauberischen Glanz Athens sich anlocken liess; vielleicht gewann in dieser ganz mit Meisterwerken des fünften Jahrhunderts angefüllten Stadt sein Talent noch an Kraft und Geschmeidigkeit.

Es ist zum Verzweifeln, dass wir nur aus zum Theil wenig beweiskräftigen Schriftquellen die in diese Periode fallenden Werke des Skopas kennen lernen. So wissen wir von den beiden Erinyen, die er für das Heiligthum der „Hehren" dicht bei der Akropolis schuf, nur

1) Auf sikyonischen Münzen, die unter Geta geschlagen. Journal of Hellen. Studies, VI, p. 70, pl. LIII, Nr. 11. Zwei weitere Wiederholungen des jugendlichen Herakleskopfes sind jetzt im Dresdener Museum nachgewiesen: Arch. Anzeiger, 1894, S. 27, Nr. 9 und S. 172, Nr. 6.

2) Vgl. Urlichs, Skopas, S. 47.

*) [Ausser der Aphrodite Pandemo's kennen wir überhaupt kein einziges Erzbild von ihm!]

soviel, dass sie aus parischem Marmor waren und zu beiden Seiten einer Erinys mit dem Namen des Kalamis standen, und dass Skopas den alten schrecklichen, aus Aeschylos bekannten Erinyentypus mit Schlangen im Haar gemildert hatte[1]). Nach Plinius[2]) muss ihm ferner eine sitzende Hestia, die man zu Rom in den Gärten des Servilius sah, zugeschrieben werden: ihr Thron stand zwischen zwei Candelabern, die gleichfalls, wie es hiess, von Skopas gearbeitet waren. Derselbe Plinius erwähnt auch Kanephoren des Skopas; sie gehörten dem Asinius Pollio, der sie zweifellos in Griechenland erworben hatte, um sie im Atrium seines prächtigen Hauses auf dem Aventin aufzutellen. Ein Hermenbild, das man aus einem Epigramm der Anthologie kennt, kann, mit Rücksicht auf die Wahl des Gegenstands, sehr wohl in Athen zur Ausführung gekommen sein[3]). Auch eines der gepriesensten Werke des Meisters, die Bakchantin, welche ein Zicklein zerreisst (*χιμαιροφόνος*), möchten wir in diese Athener Zeit setzen; die Dichter der Anthologie haben sie folgendermaassen besungen: „Wer ist dies? — Eine Bakchantin. — Wer hat sie geschaffen? — Skopas. — Wer hat sie rasend gemacht? — Bakchos oder Skopas? — Skopas[4])“. Eine lange, geschwätzige Beschreibung des Kallistratos theilt uns mit, dass die Statue aus parischem Marmor war. Die Bakchantin liess ihr aufgelöstes Haar im Winde flattern; die Arbeit des Meissels ahmte ihre üppige, blühende Schönheit mit einziger Natürlichkeit nach. Den Mänaden gleich, die im Kithäron ihre Orgien begingen, hielt sie ein zerrissenes Zicklein, dessen fahles Fleisch das kalte Aussehen todter Gegenstände besass[5]). Die schwülstigen Phrasen des griechischen Rhetors lassen immerhin auf ein Werk voll Leben und Leidenschaft schliessen; der Bildhauer hatte offenbar den ganzen Taumel rasender Schwärmerei in seiner Statue zum Ausdruck gebracht. Es fragt sich nun, ob wir einen, wenn auch nur schwachen Nachklang dieses Meisterwerks irgendwo aufzufinden vermögen. Man hat oft eine treue Wiederholung davon in einer Figur erkennen wollen, die auf

---

1) Overbeck, Schriftquellen, 1155—1158.

2) Plinius, Nat. Hist., 36, 25.

3) Anthologia graeca, IV, 165, 233. Wernicke (Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, S. 148) bringt es mit einem Janus in Zusammenhang, der von Augustus aus Aegypten mitgebracht und später auf Nero's Befehl vergoldet worden war.

4) Anthol. gr., I, 74, 75. Vgl. das Epigramm des Atheners Glaukos, ebenda III, 57, 3.

5) Kallistratos, Stat., 2.

den Reliefs der neuattischen Schule während der zwei letzten vorchristlichen Jahrhunderte sehr häufig wiederkehrt; die Sosibiosvase des Louvre (Fig. 323) und eine mit Reliefs geschmückte Basis im Museum Chiaramonti des Vatican zeigen in der That einen Chor von Bakchantinnen, von denen eine für eine Nachahmung der Statue des Skopas gelten konnte [1]). Es ist dieselbe, welche auch eine im Jahre 1875 auf dem Esquilin gefundene Marmorplatte uns vorführt (vgl. u. Fig. 340) [2]): sie stürmt mit verschränktem Körper und geneigtem Haupt davon und hält in der Linken das Viertel eines Böckchens, während die andere Hand ein Messer schwingt. Man darf heutzutage diese neuattischen Reliefs mit Skopas nicht mehr in Verbindung bringen; Winter hat in seiner gründlichen Abhandlung über das esquilinische Relief nachgewiesen, dass zwischen dem Werk des Skopas und diesem Mänadentypus der einzige Zusammenhang in der Gleichheit des Gegenstandes bestehe. Schon vor Skopas, schon im fünften Jahrhundert, hatte die attische Kunst den rasenden Chor der Bakchantinnen gelegentlich dargestellt; die esquilinische Figur gehörte zu einem umfangreichen Relief, das ein Zeitgenosse des Alkamenes und Kallimachos geschaffen haben wird [3]); daher stammt das Vorbild jener neuattischen Reliefdarstellungen. Dass auch Skopas es kannte, ist wahrscheinlich; immerhin bleibt ihm die Ehre, mit einziger Meisterschaft den Typus der „Bakchantin mit dem Zicklein" als Rundfigur ausgestaltet zu haben.

Die Werke des Skopas fanden, wie sich gezeigt hat, bei den Römern lebhaften Beifall. Als Augustus nach dem Siege bei Actium auf dem Palatin einen Apollotempel erbaute, stiftete er dafür als Cultstatue einen Apollo des parischen Meisters, der zweifellos irgend-

---

1) Diese Reliefs und ihre Wiederholungen sind bei Hauser, Neuattische Reliefs, Typus 25—31 aufgezählt. [Eine Gruppe aus diesem Chor der Bakchantinnen zeigt unten Fig. 127a.]

2) F. Winter, Ueber ein Vorbild neuattischer Reliefs, 50. Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin, 1890, S. 97—124, Taf. I.

3) Winter (a. a. O., S. 121) bringt die Platte vom Esquilin (a. a. O., Taf. I) mit vier anderen im Madrider Museum befindlichen Platten (Taf. II und III) in Zusammenhang. Seiner Ansicht nach stammen alle diese Platten von ein und derselben runden Basis her, an welcher der Chor der Mänaden dargestellt war, und wir besässen darin das attische Original aus der Mitte des fünften Jahrhunderts, auf das die neuattischen Wiederholungen zurückzuführen seien. Die von Winter für das Original angenommene Entstehungszeit ist vielleicht [sicher] später anzusetzen; aber die Thatsache, dass der Typus der „Bakchantin mit dem Zicklein" älter ist als Skopas, bleibt erwiesen. Den Chor der Bakchantinnen hat übrigens auch die Vasenmalerei um die Zeit des peloponnesischen Krieges in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen. Man vergleiche die von Pottier (Monuments grecs, 17—18, 1889—1890, pl. 9sq.) publicirte Lekythos des Louvre.

woher aus Griechenland geraubt war[1]). Da der Apollo des Palatin auch als „rhamnusischer“[2]) bezeichnet wird, so ist es sehr wahrscheinlich, dass der so geplünderte Ort Rhamnus in Attika war, und dass Skopas seine Statue für den dortigen Nemesistempel geschaffen hatte. Man kennt die Verse, mit denen Properz den palatinischen Apollo kurz beschreibt, wie er, mit dem langen Gewand des Kitharöden angethan, sein Lied ertönen lässt und sich dazu mit der Kithara begleitet[3]). Das ist der Apollotypus, den wir auf den Münzen Nero's finden. Die Kithara im Arm und das Haupt ein wenig in den Nacken geworfen, schreitet der Gott begeistert einher. (Fig. 121)[4]). Sollen wir darin eine Nachbildung des skopasischen Apollo erblicken oder nur eine Reminiscenz an jene Statuen, die Nero von sich selbst im Kitharödencostüm hatte aufstellen lassen[5])? Mit letzterer Annahme dürfte das neronische Münzbild kaum genügend erklärt sein; denn dieser Apollotypus ist unleugbar ein sehr verbreiteter: unter anderem liegt er bei einer Statue des Vatican aus italienischem Marmor vor, die in Tivoli zusammen mit den Statuen der Musen gefunden worden ist (Fig. 120a). Wir haben es hier gewiss mit einem Apollo, und zwar mit einem statuarischen Typus zu thun, der auf das vierte Jahrhundert zurückzugehen scheint[6]). Geben wir aber zu, was sehr wahrscheinlich ist, dass die Statuen Nero's nur Nachbildungen eines griechischen Werkes waren, so konnte der Kaiser doch entschieden kein besseres Vorbild finden als den Apollo auf dem Palatin. Die Aehnlichkeit zwischen den Münz-

Fig. 121. Apollon Kitharoidos. Neronische Münze.

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 25.

2) Im Curiosum Urbis Romae. Vgl. Urlichs, Skopas, S. 67.

3) Properz, II, 31.

4) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon; Münztafel, V, Nr. 47, 48, 50, 51 und S. 88—90. In einer langen Erörterung sucht Overbeck nachzuweisen, dass die Münzen Nero's das Werk des Skopas nicht wiedergeben. Wir können ihm darin nicht beipflichten. Aber derselbe Gelehrte hat Recht, wenn er eine Reihe von Münztypen, welche Apollo mit Schale oder Plektron in der Rechten neben einem Altare zeigen und die Umschrift Actio tragen (Münztafel, V, Nr. 42 und 44), ganz aus dem Spiele lässt: denn hierbei handelt es sich doch wohl um die Statue, welche Augustus in den Tempel von Actium in Akarnanien gestiftet hatte: diese aber hat mit dem Apoll des Skopas nichts gemein. [Vgl. jetzt Hülsen, Röm. Mittheil., 1894, S. 241 ff.]

5) Sueton, Nero, c. 25.

6) Overbeck, ebenda S. 185, Taf. XXI, Nr. 32. Helbig, Führer, I, 267. Vgl. Baumeister, Denkmäler, I, S. 99, Fig. 104. So sehr sich auch Overbeck gegen eine Gleichsetzung mit der Statue des Skopas wehrt, so giebt er doch zu, dass die Erfindung des Typus vermuthlich dem vierten Jahrhundert angehört (S. 137). Furtwängler (Meisterwerke, S. 528).

bildern und der vaticanischen Statue erklärt sich am einfachsten, wenn, wie wir glauben, diese letztere vom Werk des Skopas abhängig ist[1]). Nichts straft diese Vermuthung Lügen. Die ganze, von Begeisterung getragene Bewegung, der pathetische Ausdruck im Antlitz, die Haltung des Hauptes entsprechen gut dem, was wir über die eigenthümliche Richtung des parischen Meisters bereits wissen. Es bleibt die Frage nach dem Stil; in ihr dürfen wir mit unserem Urtheil entschieden zurückhalten. Denn es wäre unbillig, den Meister und seinen Stil nach einer Copie zu beurtheilen, die handgreiflich römischen Ursprungs und eine handwerksmässige Arbeit ist, bei der nichts als das Motiv dem griechischen Bildhauer angehört.

Auch die für Theben ausgeführten Arbeiten, wie die Artemis Eukleia und Athena Pronaia vom Ismenion, müssen zweifellos noch der attischen Zeit des Meisters zugewiesen werden. Eine Gruppe, die zu Megara sich befand, verdient mehr als eine bloss flüchtige Erwähnung. Skopas hatte dorthin einen Eros geliefert, der mit Pothos, dem Liebesverlangen, und mit Himeros, der verliebten Sehnsucht, zusammengestellt war*). Das waren so recht Lieblingsvorstellungen der Kunst des vierten Jahrhunderts: die Vasenmaler können jene zierlichen Flügelfiguren, in denen sie Gestalt gewonnen, gar nicht zahlreich genug verwenden. Wieviel Leidenschaft und Liebreiz Skopas ihnen einzuhauchen verstand, entzieht sich leider unserer Kenntniss.

Die Betheiligung des parischen Meisters an den Arbeiten für das Mausoleum gehört, wie wir sehen, an das Ende seiner Laufbahn. Aber ehe er sein Talent in den Dienst der Wittwe des karischen Königs Maussolos stellte, hatte er zweifellos in den griechischen Städten Ioniens ein weites Feld der Bethätigung gefunden. Ausgestattet mit dem Wandertrieb seiner Rasse musste er als Inselgrieche sich von reichen und dichtbevölkerten Städten wie Ephesos und Knidos angezogen fühlen. Die Knidier besassen in der That einen marmornen Dionysos von Skopas' Hand[2]). Die Epheser aber zeigten in einem ihrer Tempel ein noch bedeutenderes Werk von ihm: nämlich eine Leto mit der Amme Ortygia, die auf ihren Armen die Kinder Apollo

---

1) Das ist auch die Ansicht Furtwängler's; vgl. Roscher, Lexikon der griech. und röm. Mythologie, I, S. 463.

*) [Pausanias I, 43, 6.]

2) Plinius, Nat. Hist. 36, 22.

und Artemis hielt; die Eirene des Kephisodot mag ihm dabei vorgeschwebt haben[1]). Sein Aufenthalt zu Ephesus ist auch dadurch näher bestimmt, dass er eine der Säulen vom neuen Artemistempel,

Fig. 121 a. Vaticanischer Apollo.

der gegen das Jahr 340 begonnen wurde und noch im Jahre 334 unvollendet war, mit bildnerischem Schmuck versehen hat. Ein ansehnlicher Theil seiner Werke war über die Städte des griechischen Ostens verstreut. So genoss auf Samothrake seine Gruppe der Aphrodite und des Pothos in einem Heiligthum der Insel religiöse Verehrung[2]). So hatte ihm die Stadt Chryse in der Troas eine Statue des Apollon

1) Strabo, XIV, p. 640.
2) Plinius, Nat. Hist. 36, 25.

Smintheus, der dort der Gegenstand eines localen Gottesdienstes war, in Auftrag gegeben; der Bildhauer hatte sich wohl gehütet, das Attribut des Gottes, eine Feldmaus, wegzulassen[1]). Münzen von Alexandra Troas, die unter Commodus und Caracalla geschlagen wurden, haben uns den Typus dieser Statue überliefert (Fig. 122). Der Gott hatte den rechten Fuss auf eine kleine Erhöhung gesetzt; er neigte sich gegen den Erdboden und schien mit einem Lorbeerzweig das kleine Thier vor seinen Füssen zu necken[2]). Durch seine freie Stellung unterschied sich der Apollo des Skopas in eigenthümlicher Weise von dem alten, steifen, gewundenen Cultidol, das gleichfalls auf Münzen der späten Kaiserzeit abgebildet erscheint (Fig. 123).

Fig. 122. Der Apollon Smintheus des Skopas. Münze von Alexandria Troas.

Fig. 123. Apollon Smintheus. Münze von Alexandria Troas.

Von verschiedenen seiner Statuen, die aus Griechenland nach Rom verschleppt wurden, kennen wir die Herkunft nicht. Als L. Junius Brutus Gallaecus, der Bezwinger der Lusitanier, nach einem zweijährigen Feldzuge (138—136 v. Chr.) seinen Triumph feierte, erbaute er dem Mars einen Tempel und stellte darin ein Sitzbild des Gottes auf, eine Colossalstatue von Skopas' Hand[3]). Wir möchten annehmen, dass der Ares Ludovisi des Museums Boncompagni eine Erinnerung an den Ares des Skopas bewahrt (Fig. 124)[4]). Der Gott des Krieges ist in diesem kunstvollen Werke im Zustand der Ruhe dargestellt; den linken Fuss setzt er auf seinen Helm, die Hände hat er über dem linken Knie gekreuzt, wobei die Linke noch ausserdem das Schwert an der Scheide gefasst hat. Dieselbe be-

1) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1168—1170.

2) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III. Apollon, Münztafel, V, Nr. 9 und 10. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke 524, nebst Anm. 2.

3) Overbeck (Griech. Plastik, II[4], S. 18, Fig. 139) hat vorgeschlagen, diese Statue in einer sitzenden Gottheit zu erkennen, die auf einem Medaillon am Constantinsbogen oberhalb der Gestalten des Trajan und Hadrian angebracht ist. Vgl. auch Weil's Artikel über Skopas in Baumeister's Denkmälern. Dagegen hat nun Petersen (Röm. Mittheil., IV, 1889, S. 330ff.) nachgewiesen, dass diese Gottheit den Hercules Victor oder Invictus vorstellen soll. Das fragliche Medaillon ist in den Antiken Denkmälern, I, Taf. 42, Fig. 4 abgebildet.

4) Helbig, Führer, II, Nr. 877, wo auch die Literatur angegeben ist. Furtwängler (Meisterwerke, S. 525f.) bekämpft die Ansicht, welche den Ares Ludovisi der Schule des Lysipp zuweist.

haglich zwanglose Haltung hatte schon Phidias am Parthenonfries dem Gott geliehen. Der kleine Eros, der zu seinen Füssen spielt und vertraulich sein Schienbein streichelt, ist natürlich wegzudenken; man erkennt darin unschwer einen Zusatz des Copisten, der eine unerwünschte Unruhe in die Umrisse bringt und die Schöpfung des Skopas im Geschmack eines Epigramms der Anthologie umgestaltet; er trägt einen muthwilligen Ton hinein, der zu dem vornehm ruhigen Anblick der schönen Hauptfigur sehr wenig passen will.

Fig. 124. Ares Ludovisi. (Rom, Museum Boncompagni.)

Derselbe Brutus Gallaecus hatte das Glück, seinen Tempel mit einer anderen, vielbewunderten Statue des Skopas bereichern zu können; es war eine nackte Aphrodite, die nach Plinius selbst die berühmte Knidierin des Praxiteles an Schönheit übertraf*). So allgemein diese Nachricht auch gehalten ist, sie verdient immerhin Beachtung. Zum ersten Male wird damit ein statuarisches Werk erwähnt, das die Aphrodite in aller Pracht ihrer unverhüllten Schön-

*) [Plinius, Nat. Hist., 36, 26.]

heit zeigte [1]). Dahin führten also schliesslich die Versuche zunehmender Entkleidung, die man in ihren schüchternen Anfängen schon bei der bekleideten Aphrodite des Alkamenes (vgl. oben Fig. 57) beobachten kann. Man hat oft dem Praxiteles das Verdienst zugeschrieben, dass er mit kühnem Griff der Göttin ihre letzte Hülle raubte; allein der athenische Meister hatte hierin einen Vorgänger, und der kühnere von diesen zwei gleichzeitigen Künstlern scheint Skopas gewesen zu sein.

Das letzte von diesen Werken unbekannter Herkunft, das wir zu erwähnen haben, war eine ansehnliche Gruppe, die Cn. Domitius Ahenobarbus in dem auf seine Kosten nahe beim Circus Flaminius erbauten Tempel des Neptun hatte aufstellen lassen. Nachdem Domitius im Jahre 142 v. Chr. die römische Flotte im ionischen Meer befehligt hatte, ward ihm der Statthalterposten von Bithynien zu Theil; vielleicht hatte er aus irgend einer Stadt Kleinasiens die erwähnten Statuen mitgebracht. Wie dem auch sei, Plinius kargt ihnen gegenüber nicht mit seinem Lob: „Diese Gruppe, sagt er, hätte den Skopas berühmt gemacht, selbst wenn es die einzige seines ganzen Lebens gewesen wäre“. Die umfangreiche Composition stellte Poseidon, Thetis und Achill mit dem Chor der auf Delphinen oder Seepferden reitenden Nereïden dar; ihnen schloss sich der lärmende Tross der Tritonen, auch Phorkys und viele andere Meergottheiten an. Ein schöner Fries, der sich jetzt in München befindet, aber in Rom gefunden wurde, soll nach der Ansicht mehrerer Kritiker von diesem Werk des Skopas abhängig sein [3]); aber abgesehen davon, dass die Münchener Darstellung ein Relief ist, hat auch der Hellenismus darin deutliche Spuren hinterlassen: wir wollen daher ihre Besprechung verschieben, bis wir sie zeitlich an den richtigen Platz setzen können.

Schriftquellen, kleine Wiederholungen auf Münzen, späte Nachbildungen, all' das genügt noch immer nicht, um uns ein bestimmtes Urtheil über die Kunst des Skopas zu ermöglichen. Die Sculpturen am Mausoleum, zu denen wir im Verfolg unserer Untersuchung jetzt

---

1) Die aus der Woge steigende Aphrodite, welche Phidias am Thron des olympischen Zeus anbrachte, war ein Reliefbild; und zudem wissen wir ganz und gar nicht, wie Phidias sie dargestellt hatte.

2) Plinius, Nat. Hist. 36, 26. Vgl. Urlichs, Skopas, S. 126 ff.

3) Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr. 115. [Zum Theil unten auf unseren Fig. 230 und 251 abgebildet.]

gelangen, sind das gemeinsame Werk verschiedener Künstler; es dürfte schwer halten, auch nur ein einziges Stück zu bezeichnen, das wir unbedenklich dem grossen Meister von Paros zuweisen könnten. Die berühmte Niobidengruppe aber, bei der schon die Kunstkritiker des Alterthums nicht wussten, ob sie dem Skopas oder Praxiteles die Urheberschaft zutrauen sollten, gehört zweifellos erst einer späteren Epoche an. Einzig und allein die Bruchstücke von Tegea spiegeln uns rein und unmittelbar den Stil des Skopas wieder; trotz ihres beschädigten Zustandes gestatten sie Vergleiche, zu denen wir schon öfters unsere Zuflucht genommen haben. Vielleicht lässt sich auf diesem Wege noch weiter kommen und unter den griechischen Originalen unserer Museen noch das eine oder andere, mit der skopasischen Manier verwandte Werk[1]) nachweisen. So giebt es z. B. im Athener Museum einen wundervollen Frauenkopf, der am Südfuss der Burg gefunden worden ist (Fig. 125), ein sicherlich berühmtes Werk, da im Berliner Museum eine antike Wiederholung davon existirt[2]). Beachtet man den Gesichtsausdruck, die Richtung des Blickes, so erkennt man dieselbe Auffassungsweise, die an dem Kopf des jungen Herakles (s. Fig. 120) so charakteristisch ist; nur dass wir hier statt der flachen Leistung eines Copisten das kraft-

Fig. 125. Frauenkopf aus Marmor, gefunden am Südfuss der Akropolis. (Athen, Centralmuseum.)

1) Lucian, Lexiphanes, 12 nennt dergleichen Werke ἔργα Σκοπάδεια.

2) Julius, Athen. Mittheil., I, Taf. XIII, S. 271. Brunn, Denkmäler, Nr. 174a. Auf die Verwandtschaft mit dem Stil des Skopas hat zuerst Treu (Antike Denkmäler, S. 22) aufmerksam gemacht, darnach von Neuem Botho Graef (Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 216 ff.). Die Berliner Wiederholung des Kopfes ist bei Brunn, Denkmäler, Nr. 174b abgebildet.

volle, feine Werk eines griechischen Meisters in aller seiner Frische vor uns haben. Es ist keine allzu kühne Vermuthung, wenn man diesen schönen, träumerischen Kopf dem Skopas zugeschrieben hat.

Fig. 126. Asklepios, im Piräus gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Gern möchten wir mit seiner Schule eine im Piräus beim Munichiahügel gefundene Asklepiosbüste in Verbindung bringen (Fig. 126)[1]. Wie Wolters bemerkt, haben wir es hier mit einer ganz anderen Vorstellung von dieser Gottheit zu thun, als bei den attischen Asklepiosreliefs oder bei den in Epidauros gefundenen Statuetten. Der Kopf ist zurückgeworfen, der Blick gen Himmel gerichtet, das Auge von der stark vorspringenden Stirn beschattet. Unverkennbar ist das Streben nach pathetischem Ausdruck. Und wenn man nun bedenkt, dass Skopas zu Tegea eine berühmte Asklepiosstatue geschaffen hat, so wird man nicht eben abgeneigt sein, den Einfluss seines Stils in diesem Torso zu erkennen[2].

Das Gefährliche bei dieser vergleichenden Methode ist, dass man den Vermuthungen ein sehr weites Feld eröffnet[3]. Sie ist

1) Wolters, Athen. Mittheil., XVII, 1892, Taf. IV, S. 10 ff.

2) Pausanias, VIII, 47, 1. Skopas hatte den Asklepios auch unbärtig dargestellt, nämlich zu Gortys in Arkadien. Vgl. Pausanias, VIII, 28, 1. Aber wir sehen keinen vernünftigen Grund ein, warum wir diesen Typus in einer zu Kyrene gefundenen Statue des Britischen Museums erkennen sollten, wie Warwick Wroth (Journal of Hellen. Studies, IV, 1883, S. 46 sqq.) in Vorschlag bringt.

3) Wir können hier nicht alle die Werke aufzählen, in denen man skopasischen Einfluss hat finden wollen. L. von Sybel (Röm. Mittheil., 1891, S. 241) hat ihre Zahl noch zu erweitern ver-

noch am ehesten berechtigt, wenn es sich um ein Werk handelt, von welchem zahlreiche Wiederholungen bekannt sind, und welches durch eben diese seine Popularität als ein Meisterwerk sich ankündigt. Das ist nun der Fall bei dem Meleager des Vatican. Der junge, von seinem Hund begleitete Jäger hielt in der Linken einen Speer; sein zerstreuter Blick ist rechtshin gerichtet; rechts von ihm liegt auf einem Baumstumpf der Kopf eines Ebers: er dient als Stütze für das flatternde Ende der Chlamys, die er sich um den Arm geschlungen[1]). Die vaticanische Statue ist in Wahrheit nur eine der zahlreichen Wiederholungen eines berühmten Originals[2]), ohne dies jedoch mit allen seinen charakteristischen Eigenheiten wiederzugeben. Dem schulgerecht und frostig gearbeiteten Kopf der Statue muss man den lebensvollen Kopf aus der Villa Medici gegenüber halten, der vielleicht für das Original gelten darf (Fig. 127)[3]). Energie spricht aus seinen Augen; die Ausführung ist gewandt und frisch; man spürt die ganze Kraft einer durchaus sicheren Hand. Freilich giebt uns kein Zeugniss aus dem Alterthum das Recht, den Skopas als Urheber dieses Meleagertypus zu betrachten — aber möglicher Weise hat dieser Gegenstand, den ja der junge Skopas in den Giebeln von Tegea behandelt hatte, einen seiner Schüler ge-

Fig. 127. Kopf des Meleager. (Rom, Villa Medici.)

sucht. Ebenso erkennt L. R. Parnell (Journal of Hell. Studies, VII, 1886, p. 114) diesen Einfluss bei einem Terracottakopf des Museums der Universität Oxford. Viele geistreiche, wenn auch nicht überzeugende Vermuthungen hat Furtwängler in seinen Meisterwerken, S. 513 ff. vorgebracht.

1) Visconti, Museo Pio Clementino, II, 34. Helbig, Führer I, Nr. 133.

2) Botho Graef (Röm. Mittheil. IV, 1889, S. 219 ff.) zählt nicht weniger als 19 mehr oder weniger vollständige Repliken.

3) Antike Denkmäler I, Taf. 2a und 2b nebst Text von Petersen, S. 29.

lockt, und nach dem Kopf der Villa Medici zu urtheilen, hätte sich der Meister des Schülers nicht zu schämen brauchen.

Freilich, um die Gestalt des grossen Meisters von Paros in ihr volles Licht zu rücken, fehlt ehrlich gestanden eine Hauptsache, nämlich ein Originalwerk, das uns über seinen Stil und seine Denkweise aus erster Hand belehren könnte. Gleichwohl müssen wir es versuchen, die sehr unzureichenden uns überkommenen Nachrichten zusammen zu stellen, um das Wesentliche daraus zu entnehmen. Kein Zweifel kann bestehen über den Platz, den Skopas in der Geschichte der Plastik des vierten Jahrhunderts zu beanspruchen hat. Beachtet man die Lobeserhebungen, die ihm von den alten Kunstkennern zu Theil werden, so schwindet die Furcht, als könnten wir ihn über Gebühr erheben; für diese Alten ist es selbstverständlich, dass er mit Praxiteles, ja selbst mit Phidias in einem Athem genannt wird. Die Aufzählung seiner Werke ermöglicht es noch heute, einen Begriff von der Mannigfaltigkeit seiner Gaben zu bekommen. Er gehört durchaus zu der Gruppe grosser Meister, die sich nicht auf eine engbegrenzte Specialität beschränken. Er ist Architekt, und sein Werk zu Tegea giebt ihm als solchem das Zeugniss, dass er den kühnen Geist eines Neuerers besass. Bronze und Marmor sind ihm gleichmässig vertraut. Prüft man das Verzeichniss der von ihm behandelten Gegenstände, so zeigt sich, dass er den Idealisten beizugesellen ist. Kein Portrait hat er geschaffen, keine Athletenstatuen, keine Genrescenen; dagegen Gottheiten, allegorische oder heroische Gestalten; kurz Alles, was in den Bereich der grossen Kunst gehört. Zeichnet er sich durch Einzelfiguren, wie die gefeierte nackte Aphrodite und die rasende Bakchantin, aus, so besitzt er doch auch die nöthige Gestaltungskraft, um sich an zusammenhängende decorative Werke zu wagen; die Giebel von Tegea können das bezeugen, und die berühmte Gruppe von Poseidon und Thetis mit ihrem Gefolge verräth einen Meister, der auch einem complicirten Thema gewachsen ist.

Schaut man bloss auf die Auswahl des von ihm Dargestellten, so bleibt Skopas ein classischer Meister. Aber in erster Linie ist er doch ein Mensch des vierten Jahrhunderts. Den Gegenständen, an denen die griechische Kunst von jeher sich bethätigt hat und auch noch weiterhin sich bethätigen soll, vermag nur ein genialer Geist ganz neue Seiten abzugewinnen: ein solcher Geist war Skopas; die

Kunst ist durch ihn einen entscheidenden Schritt weiter gekommen. Erinnern wir uns nur an die Worte, mit denen ein Epigrammdichter seine Bakchantin preist: „Er hat in ihr dem Marmor Seele verliehen“[1]. Das an und für sich banale Lob erfährt durch die von uns geprüften Denkmäler eine sehr bestimmte Auslegung. Jene Köpfe voll Leidenschaft, voll Schmerz oder Schwärmerei zeigen deutlich, welcher Art das Leben ist, das Skopas dem Marmor einhaucht. Nicht den rein physischen Lebensäusserungen gilt sein Augenmerk, sondern dem Gemüthsleben, wie es einerseits durch die Körperbewegungen, andererseits durch den Gesichtsausdruck sich wiedergeben lässt; die Seele ist es, die er im Menschen aufsucht, ihre Kämpfe, ihre Leidenschaften. So hat offenbar Skopas die pathetische Richtung auf dem Gebiete der Plastik ins Dasein gerufen. Augenscheinlich hat er diese Errungenschaft nicht bis in ihre letzten Consequenzen verfolgt; das sollten Andere leisten. In der Diadochenzeit werden wir einer ganzen Schule begegnen, die mit Eifer diese Richtung einschlägt, es auf den dramatischen Erfolg ablegt, die Zahl der sogenannten „ausdrucksvollen“ Köpfe vermehrt und nach heftiger Aeusserung der Empfindungen strebt. In gewisser Hinsicht scheint Skopas in der That der Vorläufer jener asiatischen Schule zu sein, der unmittelbare Vorgänger jener Meister, die späterhin mit dramatisch packender Kraft den Monumentalfries am grossen Altar von Pergamon meisselten. Um diese Zusammenstellung zu rechtfertigen, darf wohl auch daran erinnert werden, dass Skopas gerade in Kleinasien Spuren seines Schaffens hinterlassen hat.

Endlich verdient noch ein Zug entschieden unsere Beachtung: Der Meister der rasenden Bakchantin ist weder ein Peloponnesier, noch ein Attiker. Keine der beiden grossen griechischen Schulen des vierten Jahrhunderts kann ihn für sich in Anspruch nehmen. Er mag sich wohl eine Anfangsmanier angeeignet haben in jener Zeit, da er als Schüler der peloponnesischen Erzgiesser mit Bronzestatuen, wie der Aphrodite Pandemos, zuerst an die Oeffentlichkeit trat; er hat sich dann später in Attika in der Marmortechnik ausgebildet; aber es scheint, dass sein Geist weit und vielseitig genug war, um sich in keine Kunstformel, sei es nun eine peloponnesische oder attische, bannen zu lassen. Der Meister, den seine Reisen in alle

---

1) Glaukos von Athen, Anthol. Gr., III, 57, 3.

Theile der griechischen Erde führen, gehört dem gesammten Hellas an. Mit Recht hat man ihn den „hellenischen Bildhauer schlechthin" [1]) genannt, insofern er in sich die höchsten Talente des Hellenenthums im vierten Jahrhundert zusammenfasst.

---

1) von Sybel, Röm. Mittheil., 1891, S. 241. Vgl. S. Reinach, Revue arch., 3e série, t. XXI, p. 63.

Fig. 127a. Tanzende Mänaden.
(Nach „Hauser, Die neuattischen Reliefs, Beilage II".)

DRITTES KAPITEL.

PRAXITELES.

Die Attiker besitzen eine Reihe von Eigenschaften, die sie mit einzigartiger Zähigkeit sich zu wahren verstanden haben. Sinn für auserlesene Schönheit, Streben nach fein abgewogenem Ausdruck und zu gleicher Zeit eine sichere Empfindung für das richtige Maass, bei gleichmässiger Begabung auf den verschiedensten Gebieten, das sind Vorzüge, die wir schon bei den archaischen Meistern fanden, und denen wir ebenso später im fünften Jahrhundert bei denjenigen Künstlern begegnen, die neben einem Universalgenie, wie Phidias, den reinen Atticismus vertreten. Vereinigte im folgenden Jahrhundert Skopas alle grossen Eigenschaften der griechischen Rasse in seiner Person, so sollte ein jüngerer Künstler, der Athener war von Abstammung und Sinnesart, für das specifisch attische Kunstvermögen den vollendeten Ausdruck finden [1]).

Praxiteles ist Athener von Geburt; aber das ist auch die einzige sichere Nachricht, die wir über seine Herkunft besitzen [2]). Die Zeit seiner Geburt, der Stammbaum seiner Familie bleiben strittig. Wir wissen nur, dass einer seiner Söhne, Bildhauer gleich ihm, den Namen

---

1) Wir werden im Verlauf dieses Kapitels die neuesten Arbeiten über die verschiedenen Werke des Praxiteles anführen. Als zusammenfassende Darstellungen seien folgende namhaft gemacht: Brunn, Geschichte der griech. Künstler, I, S. 335 ff.; K. Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, Leipzig, 1855; Gebhart, Praxitèle, Essai sur l'histoire de l'art et du génie grec depuis l'époque de Praxitèle jusqu'à celle d'Alexandre, Paris, 1864; Urlichs, Observationes de arte Praxitelis, Würzburg, 1858; Weil, Artikel „Praxiteles“ in den Denkmälern von Baumeister; Furtwängler, Meisterwerke, S. 529—578.

2) Die athenische Herkunft des Praxiteles wird durch eine Inschrift bezeugt, die bei Thespiä gefunden wurde: *Πραξιτέλης Ἀθηναῖος ἐπόησε.* Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 76. Vgl. ebenda Nr. 76a. Dieselbe Formel auf einer Inschrift von Olbia. Die sehr verdächtigen Schriftstellen, die ihn als Knidier oder Parier bezeichnen möchten, hat Brunn a. a. O., S. 336 angeführt. Es ist sehr gut möglich, dass er dem Demos Eiresidai angehörte. Man findet im dritten Jahrhundert einen Praxiteles von Eiresidai, einen Sohn des Timarchos, der im Tempel des Asklepios das Priesteramt versah. U. Köhler, Athen. Mittheil., 1884, S. 81, hält ihn für einen Enkel des grossen Praxiteles.

Kephisodot führte. Nun kennen wir bereits einen Meister dieses Namens und keinen von den unbedeutendsten, der zu Ende des fünften und zu Beginn des vierten Jahrhunderts thätig war. Seine Gruppe Eirene und Plutos (s. o. Fig. 86) gehört ungefähr in das Jahr 370. Er führt Arbeiten für Megalopolis aus, und wir werden sehen, dass auch Praxiteles seine Anfangsthätigkeit im Peloponnes entfaltet. Diese Anknüpfungspunkte haben es gestattet, in dem älteren Kephisodot den Vater des Praxiteles zu erkennen[1]); und wenn man dem Rechnung trägt, dass oft in einer und derselben Familie einem Enkel der Name seines Grossvaters beigelegt wurde, so wird man nicht darüber erstaunt sein, dass ein Sohn des Praxiteles wieder den Namen Kephisodot trägt. Man hat auch schon versucht, die Familie noch weiter zurück zu verfolgen und einen Ahnherrn des grossen athenischen Meisters in jenem älteren Praxiteles zu erkennen, der zur Zeit des peloponnesischen Krieges in Thätigkeit war, da er im Jahre 427/6 die Cultstatue für den Tempel der Hera Teleia in Plataä schuf[2]). Die Zeitansätze widerstreiten dem nicht; aber durch keinerlei positives Zeugniss lässt sich die Verwandtschaft zwischen dem älteren Kephisodot und dem Praxiteles des fünften Jahrhunderts erweisen.

Die Chronologie der Werke des Praxiteles ist unsicher[3]). Ohne uns auf kleinliche Erörterungen einzulassen, wollen wir eine solche auf Grund der unverdächtigsten Angaben aufzustellen versuchen. Da erhebt sich zunächst die Frage nach der Zeit seiner Geburt. Plinius bezeichnet als Zeitpunkt der fruchtbarsten Thätigkeit des Praxiteles die 104. Olympiade (364/3—361/0 v. Chr.)[4]). In diese Zeit fällt nun auch die Schlacht bei Mantinea (362); gleichzeitig beginnt diese im Jahre 370 neu aufgebaute Stadt sich mit Kunstwerken zu schmücken, an deren Herstellung der athenische Meister betheiligt ist. Im Besonderen liefert er für Mantinea eine Gruppe, Leto, Apollo und Artemis, die Pausanias ziemlich genau datirt, indem er

---

1) Dieses ist die allgemein anerkannte Ansicht. Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 336. Furtwängler (a. a. O., S. 513) erblickt in dem älteren Kephisodot einen etwas älteren Zeitgenossen des Praxiteles, und zwar eher noch seinen Bruder als seinen Vater.

2) Thukydides, III, 68 [Pausanias, IX, 2,7]. Ueber diesen älteren Praxiteles s. o. S. 191 f.

3) Brunn a. a. O. und in den Sitzungsberichten der bayer. Akademie, 1880, S. 448. S. Reinach, Gazette archéol., 1887, p. 282. Furtwängler, a. a. O. S. 531 f. Overbeck, Das Zeitalter des Praxiteles, Berichte der Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, 1893, S. 23, wo die Literatur über diese Frage angeführt ist.

4) Plinius, Nat. Hist., 34, 50.

sie der dritten Generation nach Alkamenes zuweist[1]; da für Pausanias Alkamenes ein Zeitgenosse des im Jahre 432 gestorbenen Phidias ist, so kommen wir, jede Generation zu 35 Jahren gerechnet, mit zwei Generationen ins Jahr 362. Während der acht vorangehenden Jahre, von 370—362, arbeitet Kephisodot für Megalopolis. Es lässt sich also annehmen, dass Praxiteles seinen Vater nach dem Peloponnes begleitet und dort Aufträge bekommen hat. Wenn man nun seine Geburt um das Jahr 390 ansetzt, so war er im Jahre 362 28 Jahre alt und also nicht mehr bei den ersten Anfängen seiner Kunst. Zweifellos hatte er sich damals schon durch andere Werke, die man in die Zeit von 370—362 verweisen kann, einen Namen gemacht: eine andere Gruppe in Mantinea[2]), eine Gruppe zu Megara, die gleichfalls Leto mit ihren Kindern darstellte, gehören aller Wahrscheinlichkeit nach in diese ersten Jahre seines künstlerischen Wirkens.

Um das Jahr 360 hebt die Reihe derjenigen Werke an, welche seinen Ruhm begründen; Alles spricht dafür, dass er damals nach Athen zurückgekehrt war und sich dauernd dort niedergelassen hatte. Es war dies auch die Zeit, wo der junge Bildhauer mit Phryne die Beziehungen anknüpfte, auf die unsere alten Texte mehr als einmal anspielen[3]). Diese berühmte Hetäre war zu Thespiä geboren, also vor dem Jahre 372, in dem diese Stadt durch die Thebaner zerstört worden ist. Sie kam sehr jung, arm und elend nach Athen. Um 350 stand sie allem Anschein nach auf dem Höhepunkt ihrer Schönheit, da sie um diese Zeit dem Apelles für seine Anadyomene und dem Praxiteles für seine knidische Aphrodite als Modell diente*). Das Datum ihres Processes bleibt dunkel[4]); aber wenn man aus dem durchschlagenden Argument, das Hypereides bei ihrer Vertheidigung anwandte, einen Schluss ziehen darf, so hatte sie damals noch nichts von ihren Reizen eingebüsst, und so wird der Process wohl um die gleiche Zeit anzusetzen sein. Im Jahre 335 endlich war Phryne schon eine alte Frau, als sie Alexander dem Grossen anbot, auf ihre Kosten die vom König der Makedonier zerstörten Mauern Thebens wieder aufbauen zu lassen. Ohne der Chronologie Gewalt anzuthun, lässt sich behaupten, dass die Verbindung zwischen

1) Pausanias VIII, 9, 1.

2) Hera zwischen Athene und Hebe thronend; Pausanias, VIII, 9, 3.

3) Pausanias, I, 20, 1; IX, 27, 3. Athenäus, XIII, p. 590.

*) [Verdient eine solche Notiz bei Athenäus (XIII, 591 A) unbedingt Glauben? Vgl. S. 291, A. 2.]

4) Vgl. P. Foucart, les Associations réligieuses chez les Grecs, p. 135.

dem Bildhauer und der Hetäre in die Jahre 360—350 fällt, noch vor die Zeit, wo Praxiteles die volle Reife des Mannesalters erreichte. Wir erhalten damit einen Anhaltspunkt für die Datirung verschiedener berühmter Werke, mit deren Geschichte der Name der Phryne verwoben ist: ich meine den gefeierten Satyr der Tripodenstrasse und den Eros von Thespiä. Man kennt die Anekdote, die Pausanias aus Anlass dieser beiden Statuen erzählt[1]): Praxiteles habe seiner Geliebten gestattet, sich sein bestes Werk auszusuchen, jedoch sich geweigert, es zu bezeichnen. Phryne habe sich nun einer List bedient und durch einen Sklaven ankündigen lassen, des Meisters Atelier stehe in Flammen, doch sei noch nicht Alles zerstört. Praxiteles habe darauf in seiner Verzweiflung ausgerufen, dass alle seine Mühe verloren sei, wenn das Feuer auch den Satyr und Eros beschädigt habe. Phryne habe ihn nun beruhigt und den Eros für sich gewählt, um ihn später in den Tempel des Gottes nach Thespiä zu stiften. Aus dieser Anekdote ergiebt sich wenigstens die eine Thatsache*), dass diese beiden Statuen gleichzeitig sind. Der gleichen Zeit gehört eine Aphrodite in Marmor und ein Porträt der Phryne an; auch diese beiden Statuen schenkte die Hetäre dem Tempel ihrer Vaterstadt; nach Delphi aber stiftete sie damals ihr in vergoldeter Bronze von Praxiteles geschaffenes Porträt.

Gewisse Zeugnisse lassen es glaublich erscheinen, dass Praxiteles gegen 350 in Kleinasien arbeitete[2]). Wenn es auch zweifelhaft bleibt, ob er an der Ausschmückung des Mausoleums Theil genommen[3]), so stellte er doch für das Artemision von Ephesos einen mit Reliefs geschmückten Altar her, und zwar nach dem Brande des Tempels im Jahre 356[4]); offenbar war der Altar für den neuen, nach jenem Brande wieder aufgebauten Tempel bestimmt. Mit dieser Reise nach Kleinasien stehen ohne Zweifel**) zwei Statuen in Zusammenhang, von denen die eine sehr berühmt war: die Aphrodite von Kos und die von Knidos. Plinius erzählt die Geschichte der-

---

1) Pausanias, I, 20, 1; cf. Athenäus, XIII, p. 591 B.

*) [Kann man hier wirklich von einer „Thatsache“ (un fait) reden?]

2) S. Reinach, Gaz. arch., 1887, p. 284. Furtwängler, Meisterwerke, S. 551.

3) Der einzige Schriftsteller, der davon spricht, dass Praxiteles dort mit Skopas zusammen thätig war, ist Vitruv, VII, praef. 12.

4) Strabo, XIV, p. 641.

**) Muss er diese Statuen in Kleinasien, kann er sie nicht ebenso gut in Athen gearbeitet und dann versandt haben?]

selben[1]; der Meister hatte zwei Statuen gemacht, die er zu gleicher Zeit zum Verkauf aussetzte: die eine war nackt, die andere bekleidet. Die Leute von Kos zogen die verhüllte Aphrodite vor, weil sie anständiger sei; die Knidier bekamen für den gleichen Preis das Bild der nackten Göttin, das dem Heiligthum von Knidos einen fabelhaften Ruhm verschaffen sollte. Da haben wir es also mit zwei genau gleichzeitigen Werken aus der Zeit zu thun, wo Praxiteles in seiner vollen Manneskraft stand, d. h. aus der Zeit nach 350. Und wenn man auch die anderen für Kleinasien geschaffenen Werke derselben Periode zuweisen darf, so ist hier schliesslich noch der für Parion in Mysien gearbeitete Eros zu erwähnen.

Die letzten Jahre seines Lebens scheint Praxiteles in Athen verbracht zu haben. Er schuf dort, nach den Berechnungen Studniczka's, im Jahre 346 für das Heiligthum der Artemis Brauronia eine Statue dieser Göttin[2]. Das Datum des einzigen Originalwerks, das wir von ihm besitzen, des Hermes von Olympia, ist noch immer strittig. Mehrere Gelehrte neigen dazu, ein Jugendwerk des Meisters darin zu erkennen[3]. Die Statue des Hermes, des arkadischen Nationalgottes, im Verein mit dem Dionysosknaben, der Gottheit von Elis, soll nach ihrer Ansicht auf den zwischen Elis und Arkadien geschlossenen Frieden anspielen; man hatte die Gruppe nach den blutigen Zwistigkeiten, deren Schauplatz im Jahre 363 der heilige Festraum gewesen war, als ein Unterpfand der Aussöhnung geweiht. Andererseits hat die Form der Basis, die so erst in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts aufgekommen ist, Furtwängler dazu veranlasst, ein späteres Datum in Vorschlag zu bringen[4]. Nach seiner Meinung wäre das Werk des Praxiteles in Olympia erst im Jahre 343 geweiht worden, in dem Augenblick, wo die aristokratische Partei von Elis mit Hülfe der Arkadier über die Volkspartei triumphirte und mit Philipp von Makedonien ein Schutzbündniss abschloss. Diese Vermuthung scheint uns sehr ansprechend; man wird weiterhin sehen, dass der Stil der Statue für ein Jugendwerk entschieden zu entwickelt ist.

Das Todesjahr des Praxiteles bleibt unbekannt; aber vermuthlich trat er vor dem Regierungsantritt Alexanders, also vor 336, ein.

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 20.

2) Studniczka, Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte, S. 18.

3) Brunn, Deutsche Rundschau, VIII, 1882, S. 188. Purgold, Hist. und philol. Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, S. 233. S. Reinach, Gaz. arch., 1887, p. 282, note 9; Revue arch., 1888, I, p. 1—4.

4) Meisterwerke, S. 529.

Sonst wäre es nämlich kaum zu begreifen, dass der Makedonierkönig einem weniger bekannten Meister wie Leochares Aufträge gab, statt sich an den grössten Meister Athens zu wenden. Somit fällt die Thätigkeit des Praxiteles zwischen die Jahre 370 und 336. Was wir von seinen Söhnen wissen, bestätigt diesen Ansatz. Er hinterliess nämlich zwei Söhne, Kephisodot den jüngeren und Timarchos. Die Werke dieser Beiden gehören bestimmt dem Ende des vierten Jahrhunderts an und fallen hauptsächlich in jene zehn Friedensjahre, welche die Regierung des Demetrios Phalereus für Athen heraufführte.

Die von uns aufgestellte Chronologie kann allerdings nicht beanspruchen, eine durchaus sichere zu sein — eine solche giebt es überhaupt nicht —; aber sie vermag uns doch wenigstens einige Anhaltspunkte zu liefern, ehe wir nun der Hauptsache, dem Studium der Werke des Praxiteles, näher treten.

§ 2. DIE FRÜHESTEN WERKE.

Zu der Zeit, in welche die Anfänge des Praxiteles fallen, hatte die geschickte Politik des Epaminondas eine kräftige Auflehnung der Peloponnesier gegen die Hegemonie Spartas zu Wege gebracht: Mantinea wurde im Jahre 370 neu aufgebaut. Einige Monate nach der Schlacht bei Leuktra schufen sich die Republiken Arkadiens eine ganz neue Hauptstadt, die sie Megalopolis, die „grosse Stadt“, nannten. Dieser politische Aufschwung gab das Zeichen zu einer lebhaften Kunstthätigkeit, und die Aufträge zum Schmuck der neu gegründeten oder frisch aufgebauten Städte lockten etliche Künstler, wie den älteren*) Kephisodot und seinen Landsmann Xenophon, nach dem Peloponnes. Wahrscheinlich begleitete Praxiteles seinen Vater damals nach Arkadien und fand dort Gelegenheit, sein vielversprechendes Talent an den Tag zu legen. Zweifellos stand er damals noch ganz unter dem Einfluss seines Vaters. Merkwürdiger Weise entspricht das erste seiner Werke, dessen Datum wir kennen, eine Gruppe von drei Figuren, durchaus der Gruppe, die Kephisodot und Xenophon für Megalopolis schufen. Praxiteles führte dies Werk im Jahre 362 für einen Doppeltempel in Mantinea aus; es fand seinen Platz in

*) [Der Tempel des Zeus Soter, an den hier namentlich gedacht wird, gehört, wie Dörpfeld (Athen. Mitth., XVIII, 1893, S. 218f.) sicher nachgewiesen hat, erst dem Ende des Jahrhunderts an: für die Bildwerke desselben kommt also nur der jüngere Kephisodot in Betracht. Damit bricht die ganze, schöne Combination Collignon's in sich zusammen.]

dem Theil dieses Heiligthums, der Leto und ihren Kindern geweiht war, und stellte diese Göttin mit Artemis und Apollo im Verein dar [1]).

Die Gruppe selbst ist zu Grunde gegangen; aber Dank den Ausgrabungen, die Fougères zu Mantinea vornahm, kennen wir drei der Reliefs, welche die Basis zierten; sie wurden im Jahre 1887 aufgefunden [2]). Pausanias spielt kurz auf diese bildnerisch geschmückte

Fig. 128. Apollo, der skythische Sclave und Marsyas. Relief aus Mantinea. (Athen, Centralmuseum.)

Basis an: „am Sockel," sagt er, „waren die Musen und Marsyas mit der Flöte dargestellt" [3]). Dem entspricht in der That die Darstellung auf den Reliefs von Mantinea, und ihre rechtwinklige Form zusammt den Maassen (1,35 m Breite auf 0,98 m Höhe) lassen über ihre Bestimmung keinen Zweifel. Da dies Postament breit genug sein musste, um drei Figuren zu tragen, so sassen die Reliefplatten offenbar alle an der Vorderseite [4]); und da die Gesammtzahl der

1) Pausanias, VIII, 9, 1.

2) Fougères, Bull. de corresp. hellén., XII, 1888, pl. I, II, III, p. 105—128. Vgl. Waldstein, American Journal of archaeology, VIII, 1891, p. 18, pl. I—II. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 454—457. W. Amelung, Die Basis des Praxiteles aus Mantinea, München, 1895.

3) Pausanias, VIII, 9, 1. Fougères liest [wie schon vor ihm O. Jahn im Philologus, XXVIII, S. 6] mit Recht *Μοῦσαι* statt *Μοῦσα*.

4) Vgl. die sehr wahrscheinliche Herstellung, die Waldstein (a. a. O. Taf. I) vorgeschlagen hat.

Musen neun war, während die erhaltenen Platten uns nur sechs zeigen, muss das Vorhandensein einer vierten, jetzt verlorenen Platte angenommen werden. Auf der Haupttafel hat der Bildhauer die Hauptpersonen zusammengestellt, die bei dem musikalischen Wettstreit zwischen Apollo und Marsyas mitwirkten: den Gott selbst, den Silen und den skythischen Sclaven, der den Marsyas nach seiner Niederlage zu schinden hat. „Der Wettstreit," so schreibt Fougères, „neigt seinem Ende zu. Apollo hat schon zu spielen aufgehört, seine Kithara ruht müssig in seinem Schooss. Der Sclave wendet sich schon mit gezücktem Messer dem Satyr zu. Marsyas ist besiegt und verurtheilt" (Fig. 128). Die Musen als Zeugen des Vorgangs sind mehr nur so daneben gestellt, als mit der Hauptgruppe innerlich vereinigt. Die Attribute sind noch nicht mit der Genauigkeit unter sie vertheilt, die in der hellenistischen Zeit Regel werden sollte. Die eine öffnet eine Schriftrolle, eine andere hält die Doppelflöte, eine dritte die Kithara; die, welche auf einem Felsen sitzt, klimpert zerstreut mit den Fingerspitzen auf einem Instrument mit langem Griff von der Gestalt der Mandoline (Fig. 129). Alle tragen dasselbe Costüm, ein Himation und Untergewand mit kurzen Aermeln, das an den Schultern durch ein Band festgehalten wird; es ist die wohlbekannte Tracht der tanagräischen Thonfigürchen. Man ist über die Zeit dieser Reliefs verschiedener Meinung[1]). Theils hält man sie für gleichzeitig mit der Gruppe des Praxiteles, theils für eine nachträgliche Ausschmückung der Basis, die erst im zweiten Jahrhundert durch einen Bildhauer der neuattischen Schule der Basis angefügt wurde. Für letztere Annahme kann man sich auf gewisse Einzelheiten berufen: der Marsyas in seiner gewundenen und verrenkten Stellung erinnert auffallend an die betreffende Statue Myron's; zwei der Musen, die mit der Rolle und mit der Kithara, besitzen am Parthenonfries ihre Vorbilder, die nur ins Weibliche übersetzt werden mussten. Aber derartige Anlehnungen können doch schon seit dem vierten Jahrhundert gebräuchlich geworden sein. Fougères hat nachgewiesen, dass nichts im Charakter dieser Figuren uns zwingt, bis ins zweite Jahrhundert damit herunterzugehen, und so möchten wir

1) Overbeck, Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissensch., 1888, S. 281 und Griech. Plastik, II[4], S. 61 f., wo er zu seiner ersten Ansicht zurückkehrt und die Reliefs in die Zeit des Praxiteles setzt; ebenso Furtwängler, Meisterwerke, S. 533. Hauser (Die neuattischen Reliefs, S. 151) hält sie für ein neuattisches Werk.

glauben, dass die Reliefs mit der Gruppe gleichzeitig sind. Unter keinen Umständen aber dürften sie auf die eigene Hand des Praxiteles zurückzuführen sein. Die etwas leere Composition leidet bei aller Feinheit der Figuren an einer gewissen Trockenheit und Magerkeit der Ausführung, welche die Hand eines Ateliergehülfen verrathen; der Meister hat sich offenbar darauf beschränkt, die Skizzen zu

Fig. 129. Die Musen. In Mantinea gefundenes Relief. (Athen, Centralmuseum.)

liefern. Für das Studium des praxitelischen Stils behalten die Reliefs von Mantinea nichts desto weniger ihren Werth. Vielleicht besitzen wir in ihnen eine Erinnerung an ein verlorenes Werk des Künstlers, nämlich an die Thespiaden oder Musen von Thespiä, die Mummius entführte[1]); jedenfalls lassen sie durch die Anmuth ihrer Stellung, durch die Aehnlichkeit mit den gefälligen Tanagräerinnen den Einfluss ermessen, den der Stil des Praxiteles auf die Kunst der Thonbildner ausübte.

Seine berühmtesten Werke sind Einzelfiguren. Es scheint also ziemlich berechtigt, dieser Zeit seiner ersten Anfänge einige

---

1) Overbeck, Griech. Plastik, II[4], S. 62. S. Reinach (Gazette des Beaux-Arts, 1889, I, p. 70) denkt an die Musen des älteren Kephisodot.

Gruppen zuzuweisen, die von den Schriftstellern nur ganz kurz erwähnt werden. Dahin gehören die schon genannten Thespiaden, die im Jahre 146 nach der Einnahme Korinths nach Rom gebracht und vor dem von Lucullus erbauten Tempel der Felicitas aufgestellt wurden. Es waren Bronzestatuen der Musen; beim Brande des Tempels unter der Regierung des Claudius gingen sie zu Grunde [1]). Wenn man zwischen dieser Gruppe und den Musen auf den Reliefs von Mantinea eine Beziehung herstellen darf, so würde auch sie zu den Jugendwerken des Praxiteles zählen. Für den Apollotempel in Megara hatte der Künstler eine zweite Gruppe der Leto mit ihren Kindern ausgeführt [2]); die Uebereinstimmung der Darstellung mit der der Gruppe zu Mantinea legt die Vermuthung nahe, dass dies Werk aus derselben Zeit stammt. Es ist übrigens auf einer Münze von Megara abgebildet [3]): die Gestalten sind nach alter Manier nur so neben einander gestellt; von der Artemis dieser Gruppe, welche die rechte Hand nach der Schulter führt, hat sich in der Dresdener Artemis, von der man mehrere Wiederholungen kennt, vielleicht eine Copie erhalten [4]).

In die gleiche Zeit der Thätigkeit des Praxiteles im Peloponnes möchten wir auch die Cultstatue des Letoons in Argos ansetzen [5]). Leto war dort zusammengruppirt mit einer kleinen weiblichen Figur, die man zu Pausanias' Zeit Chloris nannte und für eine Tochter der Niobe hielt. Wenn man die Münzen von Argos, welche die Statue des Praxiteles abbilden, zu Rathe zieht (Fig. 130) [6]), so sieht man, dass diese Nebenfigur zweifellos eine Statuette archaisirenden Stiles war, auf die sich die Göttin mit ihrem linken Arm stützte: es ist von Interesse, dieselbe Art von Stütze bei einer Statue des Wiener Museums wiederzufinden [7]), einer zierlichen, bekleideten

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 69. Cicero in Verrem, IV, 2. M. Mayer (Athen. Mittheil., XVII, 1892, S. 261) hat sehr glücklich die Thespiaden mit den Musenstatuen identificirt.

2) Pausanias, I, 44, 2.

3) Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Numismatic commentary on Pausanias, pl. A, X, FF, I, II, p. 7. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Münztafel, V, Nr. 3 [und ebenso Griech. Plastik, II⁴, Fig. 145].

4) Furtwängler, Meisterwerke, Taf. XXXIX; dazu S. 554.

5) Pausanias, II, 21, 8.

6) Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Numismatic commentary on Pausanias, pl. K, 36—38. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 44, Fig. 146a—c.

7) R. von Schneider, Jahrb. der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses in Wien, V, S. 1—11, Taf. I—II. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, XXXV, 1887, p. 337. Die Statue wurde zu Larnaka-Skala auf der Insel Cypern gefunden.

Artemis, die sich mit dem Ellenbogen auf ein kleines, archaisches Götterbild lehnt; das Original davon scheint in die Zeit des Praxiteles zurückzugehen. Endlich kennen wir noch durch ein numismatisches Denkmal die für Megara gearbeitete Tyche des Praxiteles. Eine Münze dieser Stadt zeigt die Göttin stehend, mit Füllhorn und Schaale in den Händen. Auch hierbei konnte Praxiteles von einem älteren Werke seine Anregung empfangen haben, denn ein Zeitgenosse seines Vaters, Xenophon von Athen, hatte für Theben eine Tyche mit dem Plutos auf dem Arme geliefert. Jedenfalls weist der Typus der reich gewandeten Figur und ihre allegorische Bedeutung ungefähr in die Zeit von 370 bis 360, wo Kephisodot seine Eirene schuf, d. h. in die Zeit der frühesten Werke des Praxiteles.

Fig. 130. Leto und Chloris. Münze von Argos.

§ 3. DIE ZEIT VON 360 BIS 350.

Bei seinen Reisen durch den Peloponnes bekam der junge Bildhauer Fühlung mit der argivischen Schule; er sah die Werke der Meister, welche an die Tradition Polyklet's anknüpften; und diese Vorbilder konnten auf die Ausgestaltung seines Talents Einfluss gewinnen [1]). Er stand ohne Zweifel noch unter der Wirkung dieser Einflüsse, als er um 360 nach seiner Rückkehr nach Athen die Reihe der Werke eröffnete, die seinen Ruf begründen sollten. Wollten wir versuchen, das Leben des Praxiteles während dieses neuen Zeitraums zu zeichnen, so würden wir uns auf das Gebiet der reinen Phantasie begeben. Wir kennen immerhin seine Verbindung mit Phryne und dürfen daraus folgern, dass er an dem Genussleben der athenischen Jugend Theil genommen haben wird.

Die Schriftquellen geben uns das Recht, in diese Zeit mehrere berühmte Werke zu setzen. Die Anekdote von der List der Phryne beweist, dass zwei von ihnen streng gleichzeitig sind*): der Satyr der Tripodenstrasse und der Eros von Thespiä. Die Stelle, wo Pausanias den Satyr erwähnt, ist leider sehr unklar. „Es ist da," sagt er, „eine vom Prytaneion ausgehende Strasse, Tripodes genannt. Dieser

1) Furtwängler (Meisterw., S. 537 ff.) hat die Wirkung dieser Einflüsse sehr gut nachgewiesen.

*) [Vgl. S. 274, Anm. *.]

Name kommt daher, dass dort kleine Tempel der Götter sind, auf denen bronzene Dreifüsse stehen, während sehr beachtenswerthe Kunstwerke darunter Aufstellung gefunden haben. Da ist nämlich der Satyr, auf den Praxiteles, wie man sagt, sehr stolz war." Und weiterhin, nachdem er die Kriegslist der Phryne mitgetheilt: „In dem benachbarten Dionysostempel ist ein junger Satyr, der zu trinken eingiesst. Den Eros und Dionysos, die dabei stehen, hat Thymilos gemacht"[1]). Dieser zweideutige Text hat viele Meinungsverschiedenheiten hervorgerufen. Man hat sich gefragt, ob dieser junge Satyr, der zu trinken eingiesst (*Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα*), derjenige des Praxiteles ist; oder ob Pausanias vielmehr von zwei verschiedenen Werken spricht, wie sich denken liesse[2]). Man hat allen Grund zu glauben, dass der Wortlaut entstellt und die Unterscheidung zwischen den beiden Satyrn das Werk eines Abschreibers ist. Wenn man eine sehr leichte Correctur zulässt[3]), so kommt man zu dem Schluss, dass der Satyr des Praxiteles, der auch von Athenäus der „Satyr bei den Dreifüssen" (*τὸν ἐπὶ Τριπόδων Σάτυρον*)[4]) genannt wird, genau derselbe ist, den Pausanias in einem der kleinen, von siegreichen Choregen errichteten Denkmäler am Rande der Tripodenstrasse gesehen hat. Er war dort mit zwei Statuen eines unbekannten Meisters Thymilos zusammengestellt[5]). Man hat die

---

1) Pausanias, I, 20, 1.

2) Man findet eine Zusammenfassung dieser Erörterungen bei Ghirardini, Bullettino della commissione arch. comunale di Roma, 1892, p. 324, 339, u. 326 Anm. 1, wo die Literatur verzeichnet steht. Für die Gleichsetzung des weinspendenden Satyrn mit dem des Praxiteles haben sich Brunn (Gesch. der griech. Künstler, I, S. 339), Benndorf (Beiträge zur Geschichte des attischen Theaters, S. 80 bis 90) und Ghirardini ausgesprochen. Sie ist [mit vollem Recht] bestritten worden durch Wolters (Arch. Zeitung, 1885, S. 81—85). Auch Reisch (Griechische Weihgeschenke, S. 111 bis 112), der die Frage wieder aufnimmt, neigt dazu, die Gleichsetzung abzulehnen.

3) Die hauptsächlich strittige Stelle ist die folgende: *Φρύνη μὲν οὕτω τὸν Ἔρωτα αἱρεῖται. Διονύσῳ δὲ ἐν τῷ ναῷ [τῷ πλησίον] Σάτυρός ἐστι παῖς καὶ δίδωσιν ἔκπωμα. Ἔρωτα δ' ἑστηκότα ὁμοῦ καὶ Διόνυσον Θυμίλος ἐποίησε.* Der Sinn wird klar [?], wenn man die Worte *τῷ πλησίον* weglässt; der ganze Satzbau, das Band, das durch *μὲν* und *δὲ* um den Eros und Satyr geschlungen, zeigt an, dass Pausanias von den beiden Statuen des Praxiteles spricht, deren er wenige Zeilen vorher Erwähnung gethan hat. Was den Ausdruck *ναός* betrifft, so ist seine Bedeutung durch Reisch (a. a. O. S. 112) richtig angegeben; es handelt sich um ein choregisches Monument, überragt von einem bronzenen Dreifuss. [Collignon's Uebersetzung dieser Pausaniasstelle, die wir oben im Text wiedergegeben haben, scheint uns in mehr als einer Hinsicht anfechtbar.]

4) Athenäus, XIII, p. 591 B.

5) Bienkowski (Rev. arch., XXVI, 1895, p. 281, pl. VII—VIII) glaubt, die zwei Statuen des Thymilos in einer Neapeler Gruppe, die den Dionysos und Eros darstellt (Gerhard, Ant. Bildwerke, Taf. 19), wiedererkennen zu sollen. Er stellt einen Satyr damit zusammen, dessen verlorenes Original nur durch einen von Mengs dem Dresdener Museum vermachten Abguss bekannt ist.

Frage aufwerfen können, ob man ihn mit einem bronzenen Satyr gleichzusetzen habe, einem berühmten Werke des Praxiteles, das die Griechen nach dem Zeugniss des Plinius[1]) Periboëtos nannten. Wir haben keinerlei Grund, diese Frage zu bejahen. Der Periboëtos gehörte zu einer Gruppe; er war mit zwei anderen Statuen, die gleichfalls die Unterschrift des Praxiteles trugen, nämlich mit Dionysos und der Trunkenheit, zu einem Ganzen vereinigt, und die Pliniusstelle zwingt uns, darin ein ganz anderes Werk als das hier in Rede stehende zu erblicken. Höchstens lässt sich annehmen, dass der Bildhauer in seinem Periboëtos einen mit dem Satyr bei den Dreifüssen übereinstimmenden Typus zur Darstellung gebracht habe[2]).

Dieser Satyr nun, „der zu trinken eingiesst,“ ist sehr leicht in einer ganzen Reihe von Wiederholungen zu erkennen; eine der sorgfältigsten besitzt das Museum Boncompagni (Fig. 131)[3]).

Fig. 131. Der einschenkende Satyr. (Rom, Museum Boncompagni.)
Nach „Brunn - Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

Letzterer könnte das Werk der Söhne des Praxiteles sein, und so würde auch Thymilos eben dieser Zeit angehören.

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 69.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 539, Anm. 1.

3) Helbig, Führer II, 875; Ghirardini, Bull. della commiss. arch. comunale, 1892, XX, p. 237, pl. XI—XII. Die Dresdener Replik ist abgebildet in den Mon. ined., XI, Taf. VII, Fig. 2. Alle

Eine andere, die ebenfalls von guter Arbeit ist, befindet sich im Dresdener Museum. Wahrscheinlich war das Original von Bronze, und somit kommt der als Stütze dienende Baumstrunk mit dem Bocksfell, der Sphinx und dem Pedum auf Rechnung des Copisten. Eine grundverkehrte Ergänzung lässt zudem den Vorgang nicht recht erkennen; man muss die Weintraube, die der Satyr in der Rechten hält, durch ein Gefäss ersetzen und das Trinkhorn durch eine Schaale, die das edle Nass aufnimmt. Sowie man die Ergänzungen wegdenkt, wird der Sinn der Composition sehr klar: ein Jüngling erhebt die rechte Hand über sein Haupt, um den Inhalt einer Kanne in die von der Linken gehaltene Schaale zu giessen. Von den Attributen, die dem Volk der Satyrn eigenthümlich sind, hat er nur die zugespitzten Ohren beibehalten. Sein Gesicht ist fein und regelmässig; ein breites Band und ein Kranz, dem Sträusschen von Epheubeeren eingewunden sind, halten nur mangelhaft das kurze, widerspenstige Haar gefangen. Die Erfindung dieses Stellungsmotivs gehört nicht dem Praxiteles an; schon die Schulen des Myron und Polyklet hatten in dem Athleten, der den Inhalt eines Oelfläschchens in seine Hand träufelt, ein ganz ähnliches Motiv verwendet; der athenische Bildhauer hat sich also wohl an ein peloponnesisches Vorbild erinnert, doch hat er dem landläufig gewordenen Vorwurf ein persönliches Gepräge verliehen. In Wahrheit stellt dieser schöne, jugendliche Satyr doch einen neuen Typus dar: schlank und elastisch wie ein Ephebe erinnert er in Nichts an die gemeine, freche Natur der gewöhnlichen Genossen des Bakchos. Der Meister, der ihn schuf, enthüllt sich als ein Künstler, der in alles, was Anmuth der Form und jugendlichen Reiz besitzt, wahrhaft verliebt ist.

Man kennt durch die Schriftquellen drei verschiedene Erosstatuen des Praxiteles: die von Thespiä, von Parion und eine dritte, von der Kallistratos eine Beschreibung hinterlassen hat, ohne ihre Herkunft anzugeben[1]). Von diesen dreien ist der zu Thespiä genau gleichzeitig mit dem Satyr. Er war von Marmor, und wir wissen schon, wie Phryne davon Besitz ergriff, um ihn nach Thespiä in

---

Repliken sind von Schreiber (Villa Ludovisi, S. 93) aufgezählt. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 533, Anm. 3. Mehrere derselben hat Ghirardini (a. a. O.) abgebildet, besonders die zwei Torsen des Capitol und Vatican und einen zugehörigen Kopf aus dem Vatican (pl. XIII—XIV).

1) Overbeck, Schriftquellen, S. 240—244, Nr. 34, 34a, 35, 36. Der Eros aus Marmor, für den Verres dem Heius 1600 Sesterzen bezahlte, war offenbar eine Copie des Eros von Thespiä. Vgl. Cicero, in Verrem, IV, 2, 4.

den Tempel des Gottes zu stiften. Dort blieb er bis ins erste nachchristliche Jahrhundert, bis zu dem Tage, wo nach Pausanias Caligula ihn nach Rom bringen liess [1]). Kaiser Claudius gab ihn den Thespiern zurück. Nero aber liess ihn wieder nach Rom holen und seine Marmorflügel vergolden. Zur Zeit des Plinius konnte man ihn in der Schola Octaviae sehen; eine Feuersbrunst zerstörte ihn. In Thespiä aber zeigte man, als Pausanias die Stadt besuchte, den Reisenden nur eine vom Athener Menodoros hergestellte Copie. Ein Eros, vom Bildhauer, der ihn schuf, seiner Geliebten verehrt, das war so ein Thema nach dem Geschmack der leichten Poesie. Mehrere Epigramme feiern denn auch die Statue von Thespiä; besonders sei dasjenige erwähnt, das man nach Athenäus auf einer Basis las, die unterhalb der Scene des Dionysostheaters zu Athen aufgestellt war [2]): „Die Liebe, an der er krankte, hat Praxiteles getreulich dargestellt, dem eigenen Herzen das Urbild entnehmend. Der Phryne gab er mich als Lohn für mich; Liebeszauber verbreite ich, zwar nicht mehr mit Pfeilen, doch immer noch mit Blicken.“ Ein so gefeiertes, von romantischem Zauber umwobenes Werk muss durch die Copisten des Alterthums oft wiederholt worden sein; eine

Fig. 132. Eros. (Neapeler Museum.)

1) Pausanias, IX, 27, 3. Es ist wahr, dass Strabo (IX, p. 410) von der Entführung der Statue wie von einer vollendeten Thatsache spricht. Nun aber ist Strabo im Jahre 18 n. Chr. schon 80 Jahre alt, Caligula erst 6. Die Ueberführung nach Rom fand also früher statt. Vgl. Benndorf, Bullett. della commiss. arch. comunale, 1886, p. 70. Die auf den Eros von Thespiä bezüglichen Autorenstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, 1249—61.

2) Athenäus, XIII, p. 591 A, Anthol. graeca, I, 75, 84. Vgl. Benndorf a. a. O. S. 66. Das Epigramm wird von Athenäus dem Praxiteles selbst zugeschrieben.

Reihe von Repliken, von denen eine Statue des Neapeler Museums die beste ist (Fig. 132), wird man auf dies Originalwerk zurückführen dürfen[1]). Eros hat die Gestalt eines jungen Burschen mit noch etwas hageren Formen; die linke Hand stützte sich, wie eine Replik in Turin zeigt[2]), auf den Bogen; die Rechte war nachlässig gesenkt. Durch die geschwungenen Linien des Rumpfes, durch das Nachziehen des rechten Beins erinnert der Eros an den Satyr der Tripodenstrasse. Die leichte Neigung des Kopfes giebt dem Blick einen etwas verschlossenen Ausdruck, und wir finden hier die Erklärung des soeben citirten Epigramms, das als besonderen Gesichtszug den beunruhigenden und bezaubernden Blick des Eros hervorhebt (*ἀτενιζόμενος*). Der fast weibische Aufputz des welligen Haares ist bei einem Torso von römischer Arbeit, der in Centocelle an der Via Labicana gefunden wurde (Fig. 133), anscheinend mit grosser Genauigkeit angegeben[3]). Die Anordnung der Locken, die sich überzierlich aufrollen und wellig über Schläfen und Hals fallen, hat Zweifel

Fig. 133. Eros. Torso von Centocelle. (Rom, Vatican.)

1) Clarac, 649, 1487. Furtwängler, Meisterwerke, S. 540, wo die andern Repliken aufgezählt sind. Benndorf (Bullettino della commiss. arch. di Roma, 1886, pl. I—II, p. 54) hat vorgeschlagen, den Eros von Thespiä in einem Ephebentorso mit Wehrgehänge zu erkennen, der im Conservatorenpalast des Capitols aufbewahrt wird. Dieser Vorschlag ist von C. Robert (Archäol. Märchen, S. 160) widerlegt worden.

2) Dütschcke, Antike Bildwerke in Oberitalien, IV, Nr. 49.

3) Brunn, Denkmäler, 379. Helbig (Führer I, Nr. 183) erklärt den Torso als Thanatos und bekämpft seine Gleichsetzung mit dem Eros des Praxiteles. Wolters (Gypsabgüsse, 1578) sieht darin einen Todesgenius, einen um Psyche trauernden Eros.

Fig. 134. Die „Venus von Arles“. (Louvre.)

über die Entstehungszeit des Originals aufkommen lassen; man hat behauptet, dass diese Haartracht nicht vor Alexander vorkomme; aber beweisen lässt sich das nicht. Im Gegentheil, wenn ein Meister es verstanden hat, in der Darstellung des Haares einnehmende Geschmeidigkeit und auf's Aeusserste getriebene Gefälligkeit einzuführen, so dürfte das gerade Praxiteles gewesen sein. Die Vasengemälde des vierten Jahrhunderts bieten mehr als ein Beispiel von so freier Haarbehandlung [1]); Praxiteles konnte sich die Fortschritte der Malerei zu Nutze machen, um auf diesem Gebiete die Gepflogenheiten der Bildhauerei zu verbessern.

Der Eros des Praxiteles war zusammen mit zwei anderen Werken des Meisters, welche das Weihgeschenk der Phryne vervollständigten, im Tempel zu Thespiä aufgestellt; es waren dies zwei Marmorstatuen gleich dem Eros, eine Aphrodite und ein Porträt der Hetäre [2]). Wenn man einer sehr annehmbaren Vermuthung, wonach eine Copie des Eros späterhin im Theater von Athen ihren Platz gefunden hätte [3]), seine Zustimmung ertheilt, so wird man in Bezug auf die Aphrodite von Thespiä gern dasselbe gelten lassen. Nun stellt in der That ein Torso der Aphrodite im Athener Museum, der in der Nähe des Dionysostheaters gefunden wurde, die Copie eines offenbar sehr berühmten Originals dar [4]); denn von demselben Original ist auch die schöne Statue des Louvre, die als Venus von Arles bekannt ist, abzuleiten (Fig. 134) [5]), und es hat etwas sehr Verlockendes, in ihr eine Wiederholung der Aphrodite von Thespiä zu erblicken. Sie wurde im Jahre 1651 in den Ruinen des Theaters von Arles gefunden und durch den Bildhauer Girardon ergänzt: dieser hat ihr einen Spiegel in die Linke, in die Rechte einen Apfel gegeben. Man muss wohl die Bewegung der rechten Hand dahin abändern, dass man sie dem Kopfe mehr nähert, als wenn die Göttin soeben ihre Frisur beendet hätte und nun noch einen letzten Blick in den Spiegel würfe. Längst hat man die Venus von Arles für ein Werk praxi-

---

1) Z. B. die Lekythen mit weissem Grund. Vgl. Dumont et Chaplain, les Céramiques de la Grèce propre, pl. XXV, XXVI.

2) Pausanias, IX, 27, 5; Plutarch, Amatorius, IX, 10.

3) Furtwängler, Meisterwerke, S. 545, Anm. 1.

4) Brunn, Denkmäler, Nr. 300 A. Kavvadias, Catalog, Nr. 227.

5) Fröhner, Notice de la sculpt. ant., Nr. 137. Brunn, Denkmäler, Nr. 296. Die Gleichsetzung der Venus von Arles mit der Aphrodite von Thespiä hat Furtwängler (Meisterwerke, S. 547) in Vorschlag gebracht.

telischen Stils angesehen. Trotz der etwas trockenen Behandlung der Gewänder und den dürftigen Formen der Brust, deren jugendlichen Charakter der Copist übertrieben zu haben scheint, haben wir es mit einer sehr sorgfältigen Copie aus der frühen Kaiserzeit zu thun. Das nach dem Spiegel gesenkte Antlitz besitzt einen reizenden Zug von würdevoller Anmuth, und das Haar, durch ein zwiefach umgeschlungenes Band zusammengehalten, zeigt die schlichte und doch so vornehme Anordnung, die uns bei der Aphrodite von Knidos wieder begegnen wird (Fig. 135). Wenn, wie man annehmen darf, die Venus von Arles uns das Bild der Aphrodite von Thespiä übermittelt, so führt es uns gleichzeitig einen neuen Typus von ansehnlicher kunstgeschichtlicher Bedeutung vor Augen, nämlich den der halb entkleideten Göttin, an den sich das fünfte Jahrhundert noch nicht gewagt hatte. Erinnern wir uns nur einmal an die Aphrodite des Alkamenes (s. Fig. 57): nur die rechte Schulter und der rechte Busen sind dort schüchtern entblösst, gerade als hätte der Künstler sich noch nicht getraut, den ganzen Oberkörper zu enthüllen. Kühner und zugleich weniger gottesfürchtig bildet die Kunst des vierten Jahrhunderts ein Motiv aus, das die allmähliche Entkleidung berechtigt erscheinen lässt: ich meine das Motiv der Aphrodite bei der Toilette. So bezeichnet die Venus von Arles gewissermassen eine der Entwickelungsphasen, welche zur vollständigen Entkleidung hinüberleiten. Fraglich bleibt, wie wir schon vernahmen (s. S. 264), ob Praxiteles diese Neuerung zuerst einführte und ob ihm nicht Skopas, von dem

Fig. 135. Kopf der „Venus von Arles". (Louvre.)

die antiken Schriftsteller eine nackte Aphrodite kennen[1]), auf diesem Wege vorangeschritten ist. Eine Entscheidung dieser Frage ist sehr schwierig; aber sicher bleibt so viel, dass diese Darstellungsweise in der Kunst zu Praxiteles' Zeit sich Bahn bricht und rasch Glück macht. Eine zu Ostia gefundene Statue des Britischen Museums[2]) ist gewissermassen nur eine Spielart der Venus von Arles und gehört jedenfalls der Schule des Praxiteles an, wenn sie auch nicht geradezu eines der in den Schriftquellen aufgeführten Aphroditebilder unseres Meisters wiedergiebt. Von wem immer der Typus der halbnackten Aphrodite erfunden wurde, er ist gewiss eine Errungenschaft der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts; die leitende Idee dabei war, dass man die Göttin bei der Toilette darstellte und so Gelegenheit bekam, mit zunehmender Kühnheit die Formen des weiblichen Körpers zu enthüllen. Praxiteles brauchte aus dieser Idee nur die letzten Consequenzen zu ziehen, um bald nachher den Typus der Knidierin zu finden.

Ueber das Porträt der Phryne, das jenes thespische Weihgeschenk vervollständigte, wissen wir nur so viel, dass es von Marmor war und gleichfalls im Tempel des Eros gezeigt wurde. Genauere Nachrichten besitzen wir über ein anderes von Praxiteles geschaffenes Bildniss der thespischen Hetäre, das diese als Weihgeschenk nach Delphi stiftete. Es bestand aus vergoldeter Bronze, und an der Marmorsäule, die als Postament diente, las man die Widmung: „Phryne, die Tochter des Epikles, aus Thespiä"[3]). Zu den Zeiten Plutarch's betrachteten die Besucher von Delphi mit Neugier dies Porträt, das zwischen dem des Königs Archidamos von Sparta und dem Philipps von Makedonien stand. Man erörterte wohl dabei eine Aeusserung des cynischen Philosophen Krates, der gesagt hatte, es handle sich bei diesen drei Bildern um ein Denkmal für die Unmässigkeit der Hellenen. Noch skeptischer war ein anderer Besucher, den Plutarch redend einführt: „Krates," so raisonnirt dieser, „ärgerte sich über Praxiteles wegen des Geschenks, das er der Geliebten machte; er hätte ihn vielmehr darob loben sollen, dass er neben die

1) Furtwängler (Meisterwerke, S. 628 ff.) möchte beweisen, dass Skopas den Typus der Venus von Capua erfand, die gleichfalls halb entkleidet ist und in ihrer Haltung an die Venus von Milo erinnert.

2) Specimens of ancient Sculpture, I, pl. 41. Furtwängler (Meisterwerke, S. 550, Fig. 103) macht den sehr gewagten Vorschlag, in ihr das oben erwähnte Porträt der Phryne zu erblicken.

3) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1269—1277.

goldenen Könige die goldene Hetäre stellte, da er so den Reichthum schmähte und zeigte, wie dieser so gar nichts Wunderbares oder Ehrwürdiges an sich hat" [1]).

Noch andere Werke gehören ohne Zweifel derselben Periode an. Aber sie mit Sicherheit bezeichnen zu wollen, wäre Vermessenheit. Es muss uns genügen, die datirten Werke aus dieser Zeit einigermassen untergebracht zu haben, wenn wir jetzt an das Studium derjenigen Epoche herantreten, in die seine reifsten Arbeiten fallen.

§ 4. DIE WERKE DER REIFEN MANNESJAHRE UND DER HERMES VON OLYMPIA.

Die Entwickelung des künstlerischen Lebens, die den Skopas und seine Mitarbeiter nach Kleinasien lockte, hat vermuthlich auch dem Praxiteles eine Reise nach den asiatischen Griechenstädten nahe gelegt. Wir erwähnten bereits (o. S. 274) den Marmoraltar, den er für das Artemision von Ephesos nach dem Brand vom Jahre 356 lieferte: der athenische Meister arbeitete also damals zu Ephesos. Wir wissen ausserdem, dass mehrere seiner berühmten Werke sich in Städten Kleinasiens, wie Knidos und Parion, oder auf benachbarten Inseln, wie Kos, befanden. Nichts verwehrt uns demnach zu glauben, dass Praxiteles sich in Kleinasien aufgehalten hat.

Man kennt die Anekdote, die Plinius über die Aphrodite von Kos und die Knidierin erzählt; die zwei gleichzeitig zum Verkauf ausgesetzten Statuen sind gewiss auch gleichzeitig gearbeitet worden, und da nach zuverlässigem Zeugniss Phryne für die Knidierin Modell gestanden hatte [2]), so können sie nicht viel später als das Jahr 350 fallen. Von der Aphrodite auf Kos weiss man nur, dass sie bekleidet war, ohne dass es möglich wäre, sie in irgend einer auf uns gekommenen Replik nachzuweisen [3]). Die grosse Berühmtheit der knidi-

1) Plutarch, de Pythiae oraculis, 15.

2) Athenäus, XIII, p. 590. Nach Clemens von Alexandria (Protrept., 53) wäre die Hetäre Kratine Modell dafür gestanden. [Vgl. o. S. 273, Anm. *.]

3) Die Aphrodite von Kos ist von Gerhard, Brizio und E. Curtius mit der Venus genetrix des Louvre, die wir als Aphrodite ἐν Κήποις des Alkamenes deuteten, in Zusammenhang gebracht worden. Wir haben schon (o. S. 130, Anm. 3) die Ansicht S. Reinach's mitgetheilt, wonach das Originalmotiv zwar durch Alkamenes erfunden, aber von Praxiteles in seiner Statue von Kos wieder aufgegriffen worden wäre (Gaz. arch., 1887. Vgl. de Witte, Gaz. arch., 1885, p. 91). Aber daraus, dass dieser Typus durch die Koroplasten von Myrina (La Nécropole de Myrina, pl. VIII, p. 309—315) gleichzeitig mit dem der Knidierin verwerthet wurde, folgt dies noch nicht unbedingt.

schen Aphrodite, in der das Alterthum das Meisterwerk des Praxiteles (τῶν Πραξιτέλους ποιημάτων τὸ κάλλιστον)[1]) erblickte, hat uns über sie genauere Nachrichten eingetragen. Die in Marmor gearbeitete Statue stand in einem kleinen, nach allen Seiten offenen Tempel, wo man sie von jedem Standpunkt aus bewundern konnte. Viele machten nur des Bildes wegen die Reise nach Knidos. Wenn man die Reden prüft, die in dem Lucian zugeschriebenen Dialog Amores die beiden Reisenden austauschen, so ergiebt sich daraus, dass nicht alle als fromme Pilger nach Knidos kamen; aber alle lauschten sie als echte Griechen auf die netten Histörchen der Fremdenführer. Sie erfuhren da, wie der Bithynierkönig Nikomedes den Knidiern angeboten hatte, ihre städtische Schuld zu bezahlen, wenn sie ihm die Statue überlassen wollten; oder wie das Werk des Praxiteles tolle und verbrecherische Leidenschaften in Menge geweckt hatte. Es hat zu einer ganzen Literatur von Epigrammen den Anstoss gegeben, wovon das Folgende nur eine Probe sein will: „Die Kythereia kam von Paphos durch die Meerfluth nach Knidos, ihr eigenes Bildniss zu schauen. Nachdem sie es gründlich an seinem ringsum den Blicken zugänglichen Platze betrachtet, liess sie sich vernehmen: Wo schaute mich denn Praxiteles entkleidet? — Praxiteles hat nicht gesehen, was zu sehen Frevel ist; aber der Stahl meisselte die paphische Göttin, wie sie wohl Ares sich wünschte“[2]). Lange Zeit erfuhr die Statue die Huldigungen der Dichter und bezauberte die Blicke der Kunstliebhaber; erst zu Ende des fünften nachchristlichen Jahrhunderts ging sie in Konstantinopel, wo sie die letzten hundert Jahre im Lauseion gestanden hatte, bei einer Feuersbrunst zu Grunde.

Die griechischen Schriftsteller loben sie mehr, als dass sie sie eigentlich beschrieben. Nur einige Zeilen des Pseudo-Lucian deuten ihre äussere Erscheinung an: „Ihre ganze Schönheit,“ heisst es da, „zeigt sich ohne Hülle, da sie keinerlei Gewand umfängt; nur mit

---

Neuerdings schlägt Furtwängler (Meisterwerke, S. 552, Fig. 104) vor, die Aphrodite von Kos in einer Statue des Louvre zu erkennen, die uns Aphrodite zeigt, wie sie sich mit der linken Hand auf den Eros lehnt; an der Basisplinthe steht die Inschrift: Πραξιτέλης ἐποίησεν (Clarac, pl. 341, 1291; Fröhner, Notice, 151; Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 502). Aber der Eros trägt alle Merkmale der hellenistischen Kunst an sich; und übrigens gab es bekanntlich mehrere Bildhauer mit Namen Praxiteles.

1) Lucian, Imag., 4. Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1227—1245.

2) Anthol. Palat. I, 104.

der einen Hand deckt sie unvermerkt ihren Schooss“ [1]). Genau diese Handbewegung macht die Göttin auf den Münzen von Knidos, die ihr Bild wiedergeben (Fig. 136). Die Sammlungen von Paris und Berlin besitzen solche Münzen mit den Köpfen des Caracalla und der Plautilla auf dem Revers [2]). Die Göttin ist stehend dargestellt; zu ihrer Linken befindet sich eine Urne; mit der linken Hand lässt sie das Gewand, das sie soeben abgelegt, auf die Urne niedergleiten; die schamhafte Bewegung der rechten Hand entspricht der pseudolucianischen Beschreibung. Dass der Stempelschneider unter dem Einfluss der berühmten Statue stand, ist nicht zu bezweifeln. So erlauben die Knidischen Münzen unter der Menge von marmornen Aphroditebildern, die unsere Museen bevölkern, diejenigen Nachbildungen zu ermitteln, die unter Missachtung der zahlreichen, von den Schülern des Praxiteles ausgedachten Variationen unmittelbar auf das Original des Praxiteles selbst zurückgehen [3]). Unter den Marmorstatuen flösst die in der Sala a Croce greca des Vatican das meiste Vertrauen ein [4]). Um ein Urtheil über dieselbe zu bekommen, muss man sie vor Allem der Blechhülle, die ihren Unterkörper verbirgt, entkleiden und sie so betrachten, wie wir sie hier nach einem

A B

Fig. 136. Die knidische Aphrodite.
Münzen von Knidos. (Pariser Münzcabinet.)

1) Lucian, Amores, 13.

2) Fig. 136 A, im Münzcabinet zu Paris, leider überarbeitet. Vgl. Arch. Zeit., 1876, S. 149. Percy Gardner, Types of greek Coins, pl. 15, 21. Overbeck, Griech. Plastik II [4], S. 46, Fig. 150a. — Fig. 136 B zweites, abgeriebeneres Exemplar des Pariser Münzcabinets. Vgl. das Berliner Exemplar, Journal of Hellen. Studies, 1887, p. 340. Overbeck, a. a. O. II, S. 46, Fig. 150b. Die Berliner Sammlung besitzt einen anderen Typus, wo Aphrodite mit dem Leier spielenden Apollo zusammengruppirt ist: Overbeck, a. a. O. II, Fig. 150c. Dieselbe Münze befindet sich auch in der Sammlung Waddington, Rev. numismat., 1851, p. 238. Michaelis, (Journal of Hellen. Studies, 1887, p. 340) weist einen ähnlichen Typus in Arolsen nach, nur dass hier Asklepios an die Stelle Apollo's getreten ist.

3) Genaueres über diese Repliken findet man bei Michaelis, Arch. Zeitung, 1876, S. 145 ff. und Journal of Hellen. Studies, 1887, p. 324 ff.; s. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, XXX e année, 2 e période, t. 37, p. 89—104. Furtwängler, Meisterwerke, S. 551, Anm. 2, stellt die Repliken aufs Neue zusammen, wobei er das von Michaelis aufgestellte Verzeichniss etwas modificirt.

4) Helbig, Führer I, Nr. 316. Die Statue ist ohne die moderne Blechhülle nach einem Gypsabguss des South-Kensington-Museums abgebildet im Journal of Hellen. Studies, 1887, pl. LXXX, in der Gazette des Beaux-Arts, a. a. O. und bei Brunn, Denkmäler Nr. 371.

Fig. 137. Die knidische Aphrodite. (Rom, Vatican.)

Gypsabguss abbilden (Fig. 137 und 138). Da haben wir genau die Haltung und die zwiefache Handbewegung, die wir schon von den Münzen her kennen. Die Göttin ist in dem flüchtigen Augenblick aufgefasst, wo sie, bereit ins Bad zu steigen, das eben ausgezogene Gewand auf ein Wassergefäss*) niedergleiten lässt. Die Kniee sind wie in leichtem Schauer an einander gepresst, die rechte Hand wird instinctiv gesenkt, um die Blösse zu decken. Im Uebrigen verräth die Gestalt keinerlei Unruhe; sie fürchtet keinen unbefugten Lauscher, und ihre so natürlich keusche Handbewegung scheint nur der unwillkürliche Ausdruck angeborener Schamhaftigkeit zu sein.

Nach einer Ansicht, der es nicht an Anhängern fehlt, hätte Praxiteles den Typus der Knidierin jenen alt-orientalischen Idolen aus Babylon, Phönicien oder Cypern entlehnt, welche die Astarte, die Göttin der Fruchtbarkeit, in völliger Nacktheit zeigen, wobei die eine Hand die Scham deckt, während die andere

*) [Collignon erblickt darin un vase à parfums.]

zur Brust geführt wird [1]). Aber diese Ansicht hat ihre Widerlegung gefunden [2]); wenn man übrigens bedenkt, dass der griechische Archaismus und das ganze fünfte Jahrhundert nur eine bekleidete Aphrodite gekannt haben, so würde es sehr schwer zu erklären sein, wie man zur Zeit des Praxiteles so unvermittelt zu einer alten, orientalischen Darstellungsweise hätte zurückkehren sollen. Die Idee der Entkleidung ist im Gegentheil eine griechische, zu der die hellenische Kunst nur Schritt für Schritt gelangte.

Fig. 138. Die knidische Aphrodite. (Rom, Vatican.)

---

1) Curtius, Archäol. Zeitung, 1869, S. 63. S. Reinach hat neuerdings (Rev. arch., 1895, t. 367, p. XXVI) vorgeschlagen, dass diese orientalischen Bildwerke von einem in Griechenland zur Zeit der mykenischen Cultur entstandenen Typus abzuleiten sein dürften.

2) Perrot, Histoire de l'Art dans l'antiquité, III, p. 556, 559. Vgl. Jamot, Monuments et mémoires, I, p. 156.

Die einzige Frage, die man aufwerfen könnte, ist die nach dem Zeitpunkt, in dem dies Motiv zuerst in die Kunst eingedrungen ist, sowie nach dem Antheil, den Praxiteles an seiner Erfindung hat. Wir haben schon (o. S. 264 u. 289) auf die nackte Aphrodite des Skopas hingewiesen; vielleicht muss man sich auch an die aus dem Meer auftauchende Aphrodite erinnern, die Phidias am Throne des olympischen Zeus dargestellt hatte. Möglicher Weise hat Praxiteles nur ein von seinem berühmten Zeitgenossen schon in die Plastik eingeführtes Motiv sich zu Nutze gemacht, indem er es, freilich mit ganz persönlichem Ausdruck und mit eigenthümlich neuer Empfindung, durchdrang. Es frägt sich nun, ob auch jenes ältere Motiv uns zugänglich ist und ob man es etwa, wie vorgeschlagen wurde, in dem Typus der Venus pudica, von dem die mediceische Venus das berühmteste Beispiel ist, zu suchen hat. Sollte wirklich diese Darstellungsweise, wobei Aphrodite mit der einen Hand ihre Scham bedeckt, während sie die andere nach der Brust führt, älter sein als die der Knidierin, deren Grundidee die eines ins Bad steigenden Weibes ist? Was man auch vorgebracht hat, um diesen

Fig. 138 a. Münchener Aphrodite.

Typus als „den allgemeineren, idealeren, für die unverhüllte weibliche Schönheit bezeichnenderen“ [1]) zu erweisen, die Frage ist damit noch keineswegs entschieden. Bis zum ausdrücklichen Nachweis des Gegentheils bleiben wir dabei, dass der Typus der Knidierin, wo die Nacktheit der Göttin durch die Vorstellung des Bades gerechtfertigt wird, älter ist als die Venus pudica, ja gewissermaassen den Uebergang zu ihr vermittelt. Das, wenn auch von Praxiteles nicht erfundene, so doch erfolgreich angewandte Motiv muss in seiner Schule sehr oft wieder aufgegriffen worden sein. Das beweisen die Varianten mit ihren nur ganz leisen Abänderungen, die gleichwohl einen ganz neuen Sinn in die Darstellung brachten. Eine Münchener Statue, die dem praxitelischen Original weniger nahe steht als die vaticanische, zeigt, dass eine ganz unbedeutende Abänderung genügte, um die Knidierin in eine dem Bade e n t s t e i g e n d e Aphrodite zu verwandeln, die ihr Gewand wieder an sich nimmt und zur Brust führt (Fig. 138a) [2]). Vielleicht hat sich geradezu in der Schule des Praxiteles selbst der allgemeinere Typus der Venus pudica entwickelt, der eine noch grössere Popularität erlangen sollte, als die Knidierin [3]).

Die Copien lassen immerhin ermessen, wie ausgesucht fein der Fluss der Linien, wie geschmeidig die wogenden Umrisse, wie glücklich das Gewand als Stütze verwendet war und zugleich durch den Contrast die glatte, liebevolle Wiedergabe der Fleischpartien zur Geltung kommen liess. Die Lobsprüche, welche das Alterthum dem K o p f e der Knidierin ertheilte, bezeugen, dass dieser ein ganz besonderes Meisterstück war; man bewunderte das Haar, die Zeichnung von Stirn und Brauen, „den feuchten, strahlenden Blick der Augen“ [4]). Prüfen wir darauf hin die Wiederholungen, in wie fern sie den Typus des Kopfes treu wiederzugeben scheinen, so übertrifft alle der Marmorkopf der Sammlung Kaufmann in Berlin (Fig. 139) [5]).

---

1) P. Jamot, Monuments et mémoires, a. a. O.

2) Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr. 131.

3) Furtwängler (Meisterwerke, S. 643) weist die Erfindung des Mediceischen Aphroditentypus den Söhnen des Praxiteles zu. [S. u. zu Fig. 335.]

4) Lucian, Imag. 6.

5) Antike Denkmäler, I, Taf. XLI. Brunn, Denkmäler, Nr. 161. Andere Repliken des Kopfes finden sich im Louvre, auf dem Capitol (Helbig, Führer I, Nr. 453), im Museum Boncompagni. Vgl. Michaelis, Journal of Hell. Studies, 1887, p. 352, der eine Replik unseres Kopfes in dem reizenden, zu Olympia zwischen den Trümmern des Leonidaions gefundenen Kopfe erkennt. Aus-

Die Anordnung des Haares ist hier von der vornehmsten Einfachheit; es ist in einen kurzen Knoten zusammengefasst und wird durch ein schmales, zweimal umgeschlungenes Band gehalten. Die Haarsträhnen, welche die Stirn umrahmen, hat der Meissel des Bildhauers mit zarten, durch ein höchst feines Schattenspiel hervorgehobenen Wellenlinien durchfurcht. Das Haupt ist leicht geneigt; die Lippen öffnen sich etwas mit einem Anflug von Lächeln; der Gesichtsausdruck ist friedlich, ein wenig träumerisch, voll ungezwungener Milde. Die Augen erhielten zweifellos durch Polychromie den feuchten Schimmer, von dem Lucian spricht; aber auch die Marmorarbeit trug, indem sie die Ausladung der Lider milderte und zarte Uebergänge anbrachte, das Ihrige dazu bei, um dem Blick der Göttin jenen ergreifenden Reiz zu verleihen, dessen berückende Macht auch noch die Copien uns ahnen lassen.

Fig. 139. Replik des Kopfes der Knidischen Aphrodite. (Berlin, Sammlung Kaufmann.)

Die Vorliebe eines Künstlers für eine gewisse Gattung von Gegenständen ist ein Zug in seinem Wesen, den es lohnt hervorzuheben. Praxiteles scheint öfters auf diesen Typus der menschlich aufgefassten Aphrodite zurückgegriffen zu haben und so gewissermaassen der Lobredner der weiblichen Schönheit geworden zu sein. Zu Plinius' Zeiten sah man in Rom vor dem Tempel der Felicitas eine bronzene Aphrodite mit dem Namen des Meisters; sie konnte angeblich den Vergleich mit der Knidierin aushalten [1]). Eine andere befand sich im Adonisheiligthum von Alexandria in Karien, nicht

grabungen zu Olympia V, Taf. 25. Bötticher, Olympia², Taf. VII, 1. Furtwängler (Meisterwerke, S. 551, Anm. 2) hat eine neue Liste der Repliken zusammengestellt.

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 69.

weit vom Latmos[1]). Endlich dürfen wir nach einer glücklichen Vermuthung Klein's eine Aphrodite auch in der bronzenen Pseliumene erblicken, von der die Autoren uns berichten[2]); eine Bronzestatuette in einer Sammlung zu Cassel scheint ihren Typus festgehalten zu haben (Fig. 140). Die Göttin, nackt wie die Knidierin, mit einem Diadem geschmückt, legt sich ein Halsband (ψελλίον) um den Nacken: aus dieser Handbewegung ist wohl das der Statue verliehene Epitheton zu erklären. Plinius erwähnt noch unter den Bronzewerken des Praxiteles die Stephanusa oder Frau mit dem Kranz[3]): vielleicht hatte der Künstler auch bei dieser Statue sein Lieblingsthema — Aphrodite bei der Toilette — zur Darstellung gebracht.

Fig. 140. Aphrodite. Bronzefigürchen der Sammlung Habicht in Cassel.

Wenn die für Kleinasien gearbeiteten Werke seiner Zeit der vollen Reife angehören, so hat Praxiteles erst nach 350 für die mysische Stadt Parion eine Erosstatue geschaffen, die in einem dortigen Heiligthum des Gottes Aufstellung fand[4]). Es war dies also eine Cultstatue. Die Leute von Parion waren sehr stolz darauf; sie verglichen sie mit der Aphrodite in Knidos, und die Fremdenführer, die den Tempel zeigten, kannten einen Schatz von Anekdoten über die Leidenschaften, welche sie angeblich eingeflösst. Zur römischen Kaiserzeit stand sie noch an ihrem alten Platze, denn die Münzen, durch die wir ihren Typus kennen, stammen aus der Zeit von Antoninus Pius bis Philippus Arabs[5]); vielleicht wurde sie um

---

1) Stephanus Byzant. s. v. Ἀλεξάνδρεια.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 69. Tatian, c. Graec., 56, p. 122. W. Klein, Jahrb. des arch. Inst., IX, 1894, S. 248—250, Taf. 9.

3) Plinius, Nat. Hist., a. a. O.

4) Plinius, Nat. Hist., 36, 23.

5) Der Eros des Praxiteles ist auf den Münzen von Parion durch Bursian (De Praxitelis Cupidine Pariano, Jena, 1873) erkannt worden. Vgl. Riggauer, Eros auf Münzen, Berliner Blätter für Münz-, Siegel- und Wappenkunde, V, S. 16. Percy Gardner, Journal of Hellenic Studies, 1883, p. 266. Wolters, Arch. Zeitung, 1885, S. 82—98. Aus einem Epigramm des Palladas (Anthol.

265 n. Chr. zerstört, als die Gothen Kleinasien verheerten. Nach Ausweis der Münzen wandte der Eros von Parion das Haupt leicht nach rechts; das am Hinterhaupt in einen Knoten geschlungene Haar musste den weibischen Ausdruck des Gesichts noch steigern; das Gewicht des Körpers lastete auf dem rechten Bein, neben dem eine kleine Herme stand; der linke Arm war in die Hüfte gestützt und hielt ein herabgleitendes Stück Gewandung (Fig. 141). Unter allen Denkmälern, die man darauf hin geprüft hat[1]), ob sie eine Replik dieses Eros von Parion sein könnten, entspricht keines dem Typus der Münzen genauer als eine Statue des Louvre, die im Jahre 1594 in Rom aufgefunden wurde und jetzt als borghesischer Genius bekannt ist (Fig. 142)[2]). Wenn man die entstellenden Ergänzungen hinwegdenkt, wenn man die linke Hand der Hüfte nähert und das herabgleitende Gewand von dem linken Unterarm gestützt sein lässt, so gewinnt man die Umrisse des Münztypus. Demnach scheint der Eros des Louvre die Wiederholung eines praxitelischen Werkes zu sein, und die Lobeserhebungen, die Winckelmann ihm widmete, erweisen sich als völlig gerechtfertigt.

Fig. 141. Der Eros des Praxiteles. Münze von Parion.

Ausser dem Eros von Thespiä und dem von Parion hat Praxiteles noch eine dritte Statue dieses Gottes geschaffen, die uns nur aus einer schwülstigen Beschreibung des Rhetors Kallistratos bekannt ist[3]). Seinem wortreichen Gerede entnehmen wir folgende Züge: Der Gott war stehend dargestellt; die Rechte bewegte er mit umgebogener Handwurzel dem Haupte zu, mit der Linken hielt er den Bogen, das Schwergewicht seines Körpers lastete auf dem linken Bein; in schöner Linie war die linke Weichengegend herausgebogen; „die Härte des Erzes schien hier erweicht“. In Bezug auf die Haltung der Arme entsprach diese Statue also genau dem Eros von Parion.

---

gr., III, 133, 94), dem Stark (Ueber die Erosbildungen des Praxiteles; Berichte der sächs. Gesellschaft der Wissensch., 1866, S. 155 ff.) zu grosse Bedeutung beigemessen hat, ist für diese Statue nichts zu entnehmen.

1) Z. B. hat man an eine Terracotte gedacht, die der griechische König der Prinzessin von Wales geschenkt und Percy Gardner publicirt hat: Journal of Hellen. Studies, 1883, p. 266 ff. Doch hat Furtwängler (Roscher's Lexikon, S. 1359) diese Annahme widerlegt.

2) Fröhner, Notice, Nr. 326. Schon Bursian (a. a. O. S. 17) und Benndorf (Bull. della commiss. arch., 1886, p. 74) hatten die Uebereinstimmung bemerkt. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 569.

3) Kallistratos, Stat., 3.

Fraglich bleibt nur, ob Kallistratos auch eine wirkliche Statue beschreibt. Nehmen wir aber einmal dies Stück Rhetorik ernst, so kennen wir keine erhaltene Statue, die der Beschreibung des Kallistratos genau entspräche [1]). Wenn man zugiebt, was sehr wahrscheinlich ist, dass Praxiteles ausser den Statuen von Thespiä und Parion noch einen dritten Eros geschaffen haben wird, so darf man eine Erinnerung daran in einem schönen Torso des Louvre suchen, der im Jahre 1862 auf dem Palatin gefunden und von Steinhäuser (Fig. 143) ergänzt wurde [2]). Die Arme mit den Kränzen sind modern, aber die Bewegung des Oberkörpers, die Ausbiegung an der Hüfte,

Fig. 142. Eros, genannt „der borghesische Genius". (Louvre.)

1) Man hat oft vorgeschlagen, mit dem vom griechischen Rhetor beschriebenen Eros einen Dresdener Torso zu identificiren (Becker, Augusteum, Taf. 63; Stark, a. a. O. S. 167; Michaelis, Arch. Zeitung, 1879, S. 75). Dieser Torso, der stark ergänzt ist, hält beide Arme in die Höhe, als wolle der Gott seinen Bogen schwingen. Wolters hat nun aber richtig bemerkt, dass der rechte Arm nicht auf dem Kopf aufliegen kann (Arch. Zeitung, 1885, S. 97). Benndorf dagegen bringt mit der Beschreibung des Kallistratos den auf einer pergamenischen Münze dargestellten Eros in Verbindung (Bullett. della commiss. arch., 1886, p. 75). Furtwängler endlich erkennt den Eros des Kallistratos in einer kleinen Bronze: Jahrbuch des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinland, Heft 90, S. 61, Taf. 3, 3.

2) Fröhner, Notice, p. 311, Nr. 325. Brunn, Denkmäler, Nr. 378. Der praxitelische Charakter der palatinischen Statue ist mehrfach hervorgehoben worden, so von Milani, Museo italiano III, p. 767; Furtwängler, Meisterwerke, S. 538. Eine Replik davon befindet sich im Museum zu Parma: Arndt, Phot. Einzelverkauf, Nr. 74.

die Kopfhaltung erinnern an den Satyr der Tripodenstrasse und überhaupt an die bei Praxiteles beliebte Linienführung. Wenn wir auch diese reizende Statue nicht mit einem aus den Autoren bekannten Werke gleich zu setzen vermögen, so tragen wir doch kein Bedenken, ein Werk des athenischen Meisters, vielleicht aus derselben Zeit wie der Eros von Thespiä, darin zu erblicken.

Fig. 143. Eros Farnese. (Louvre.)

Um das Jahr 346 ist der Ruf des Praxiteles auf seiner höchsten Höhe. In diesem Jahre stiften die Athener in dem kleinen Tempel der Artemis Brauronia nahe dem Südflügel der Propyläen eine neue Kultstatue [1]). Sie bekam ihren Platz neben dem alten Xoanon, dem die athenischen Frauen zahlreiche Spenden darbrachten, ganz besonders in Gestalt von allerhand Kleidungsstücken, aus denen die reiche Garderobe der alten Statue bestand. Die neue Statue, welche die Tempelinventare als „aufrecht stehendes Bildnis" (*τὸ ἄγαλμα τὸ ὀρθόν* oder *τὸ ἄγαλμα τὸ ἑστηκός*) [2]) bezeichnen, war das Werk des Praxiteles. Eine glückliche Vermuthung Studniczka's [3]) gestattet uns, eine berühmte Statue

1) Pausanias I, 23, 7.

2) Vgl. C. I. A. II, 751, B, Col. II, Z. 9; 756, Z. 20.

3) Studniczka, Vermuthungen zur griechischen Kunstgeschichte II, S. 18. Die Artemis Brauronia des Praxiteles, Wien 1884. Carl Robert (Archäologische Märchen, S. 144) hat diesen Vorschlag bekämpft und vorgeschlagen, in der von Pausanias erwähnten Artemis Brauronia ein Werk des älteren Praxiteles zu erblicken: die Statue sei chryselephantin gewesen, eine Wiederholung derselben befände sich auf einem von der Akropolis stammenden Bruchstück einer attischen Schale mit einem Reliefbild der Artemis.

des Louvre, die Artemis aus parischem Marmor, die im Jahre 1792 unter den Trümmern von Gabii gefunden wurde, mit diesem Werke zu identificiren (Fig. 144)[1]. Die „Diana von Gabii" ist ein „frisches Mädchen in der ersten Jugendblüthe"; sie trägt einen weitärmeligen Chiton, der aus einem feinen, leicht gerippten Gewebe nach Art unserer modernen Kreppstoffe (*χιτωνίσκος κτενωτός*) hergestellt ist. Sie hat diesen Chiton wie eine Jägerin angelegt. Das Gewand ist über den Hüften zum ersten Male gegürtet und fällt in grossem Bausch über diesen verdeckten Hüftengürtel herab; in Folge dessen reicht es nur bis zu den Knieen. Eine zweite Gürtelschnur schmiegt dicht unter der Brust das Gewand dem Körper an. Mit allerliebster Handbewegung befestigt die junge Göttin einen Mantel, den sie eben mittelst einer Spange feststecken will, über ihrer rechten Schulter. Es frägt sich, ob dieses einfache, dem Genre verwandte Motiv sich für eine Cultstatue passt, und ob diese zierliche, mit ihrer Toilette beschäftigte Jägerin wirklich die Artemis Brauronia ist. Studniczka scheint uns die Schwierigkeit sehr fein gelöst zu haben. Berücksichtigt man nämlich die Tempelinventare, die von

Fig. 144. Artemis Brauronia, genannt „Diana von Gabii". (Louvre.)

1) Fröhner, Notice, Nr. 97.

Hemden, weissen Mänteln und sonstigem der Göttin dargebrachten Kleiderkram berichten, so begreift man gut, wie Praxiteles zu seiner Auffassung der Göttin kam: seine Artemis schmückt sich gerade mit einem der ihr geweihten Gewänder und bezeugt so, dass sie die Gaben der athenischen Frauen annimmt. Sollten trotzdem noch Zweifel an dieser Deutung bestehen bleiben, so genügt eine aufmerksame Prüfung des Kopfes, um sie zu zerstreuen. Das Gesicht mit den feinen Zügen, dem lieblich geformten Mund[1]) erinnert an die Knidierin, nur dass alle Formen etwas straffer sind; bis in die Haarbehandlung lässt sich die Uebereinstimmung verfolgen; aber ganz besonders legt der Fluss der Linien, die zierliche Anordnung der Gewänder und die an die Pseliumene erinnernde kokette Haltung der Hände den Gedanken nahe, dies reizende, lange Zeit ohne Künstlernamen gebliebene Werk dem Praxiteles zuzuschreiben[2]).

Fig. 145. Die Artemis von Antikyra. (Münze von Antikyra.)

Während Pausanias der brauronischen Artemis in Athen nur eine kurze Notiz widmet, hat er einer anderen Statue der Artemis, die Praxiteles für das Artemision der phokischen Stadt Antikyra ausführte, grössere Aufmerksamkeit geschenkt[3]). Sie hielt eine Fackel in der rechten Hand und trug den Köcher über der Schulter; ein Hund lief zur Linken dicht neben ihr. Diese charakteristischen Merkmale finden sich auf einer Münze von Antikyra wieder, wo der Stempelschneider die Umrisse der Statue, nur im Gegensinn, abgebildet hat (Fig. 145)[4]). Wir erkennen hier leicht den Typus der zur Jagd hochgeschürzten Artemis, den Praxiteles sich schon bei seiner Athener Statue zu eigen gemacht hatte; aber er hat hier der Figur eine eilende Laufbewegung verliehen, wodurch sie einen ganz neuen Charakter erhält. Man begreift es gut, dass eben dies Motiv in einer sehr bekannten Statue des Louvre, in der „Diana von

1) Man wird an das Wort Petron's erinnert: osculum, quale Praxiteles habere Dianam credidit. Saturae, c. 126.

2) Furtwängler (Meisterwerke, Atlas, Taf. XXIX und S. 554) hebt den praxitelischen Charakter einer zu Dresden befindlichen Artemisstatue hervor: dieselbe soll ein Jugendwerk des Praxiteles sein. Aber es giebt dafür keinerlei Anhaltspunkte ausser dem Typus des Kopfes, der dem der Diana von Gabii nahe verwandt ist.

3) Pausanias X, 37, 1. Ueber das Artemision von Antikyra vgl. Lolling, Athen. Mitth., 1889, S. 229 und Taf. VII.

4) Michaelis, Archäol. Zeitung, 1876, S. 168; Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias, pl. Y, XVII, p. 124.

Versailles", wieder aufgegriffen wurde (vgl. unten Fig. 162); aber wenn wir auch ein Werk aus der Schule des Praxiteles in dieser Diana erblicken dürfen, so haben wir doch keinerlei Recht, den Meister selbst dafür verantwortlich zu machen; wir werden später darauf zurückkommen.

Die eigenartigen Fähigkeiten, durch die Praxiteles Schule machte, liegen nicht nur auf stilistischem Gebiet und auf dem der vollendeten Ausführung; der unwiderstehliche Hang, der ihn beseelt, die göttlichen Typen in's Menschliche zu übersetzen und bald die sinnliche Schönheit, bald die heitere Ungezwungenheit der Jugend in ihnen überwiegen zu lassen, giebt ihm auch neue, glückliche Stellungsmotive an die Hand. Zu einer Zeit, wo es den Anschein hat, als hätten alle Erscheinungsformen des menschlichen Körpers ihren künstlerischen Ausdruck schon gefunden, gelingt es ihm, noch einen neuen Typus zu schaffen, nämlich den der ruhenden Gestalt, die sich gegen eine Stütze lehnt und in stillvergnügtem Sichgehenlassen die edelsten Umrisslinien entfaltet. Wenn man seine Jugendwerke, die noch in der Weise des fünften Jahrhunderts entworfen sind, zum Vergleich heranzieht, so kann man leicht den ihm gelungenen Fortschritt ermessen und wird gern den Typus der mit dem Ellenbogen oder in anderer Weise gegen eine Stütze gelehnten Gestalten der Zeit seiner vollen Reife zuweisen.

Diesen Typus finden wir vor Allem bei einer berühmten Statue, die durch zahlreiche Wiederholungen bekannt ist, nämlich der des Apollon Sauroktonos (d. i. des Eidechsentödters). Das von Plinius beschriebene Original war von Bronze [1]). Der Gott war als eben zur Mannbarkeit erwachsener Jüngling dargestellt; mit einem Pfeil in der Hand lauerte er einer in seiner Nähe kriechenden Eidechse auf. Diese Statue des Praxiteles lässt sich ohne jegliche Mühe als das Vorbild der zahlreichen, in unseren Museen vorhandenen Repliken erweisen. Vor Allem verdienen drei dieser Repliken Beachtung: eine Bronzestatuette der Villa Albani und je eine Statue im Louvre und im Vatican [2]). Trotz einiger Schwerfälligkeit in der Ausführung

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 70.

2) Diese drei Repliken hat Rayet (Mon. de l'art antique, II, im Text zu Taf. 45—47) eingehend besprochen. Overbeck (Griech. Kunstmythologie, V, S. 295) hat ein Verzeichniss der Repliken aufgestellt, das aber noch der Ergänzung fähig ist: so fehlt ein Torso des Musée Calvet in Avignon und eine ergänzte Copie im Musée Fol zu Genf.

macht uns die Bronze Albani den Eindruck grösster Treue; sie hat den Vorzug, dass sie besser als die Marmorcopien den Charakter des Originals bewahrt (Fig. 146). Aber diese Bronze ist nur eine Statuette; um ein Urtheil über das Werk selbst zu gewinnen, muss man daher auch die Marmorstatuen im Vatican und Louvre (Fig. 147) in Betracht ziehen, obgleich erstere durch zu kleinliche Ausführung etwas Mageres hat, während bei der anderen zwar der Kopf sorgfältig gearbeitet ist, sonst aber Schwächen zu Tage treten, die sicher nur auf Rechnung des Copisten kommen.

Fig. 146. Apollon Sauroktonos. Bronzestatuette der Villa Albani.

Der Apollon Sauroktonos ist ein Jüngling, dessen Gliedmaassen noch nicht die kraftvolle Festigkeit des erwachsenen Alters besitzen; Praxiteles hätte, wie Rayet richtig bemerkt, einige dieser etwas zwitterhaften Formen, in denen die beiden Geschlechtern eigenthümlichen Vorzüge geschickt vereinigt sind, auch einem weiblichen Modell entnehmen können [1]). Auch der Kopf verdient in dieser Hinsicht Beachtung: die in der Mitte gescheitelten Haare werden von einem schmalen Band zusammengehalten, über dem sich zwei Haarwickelchen jederseits abspreizen; das Gesicht zeigt feine, fast weibliche Züge; man begreift es leicht, dass eine Replik des Kopfes, die im Louvre sich befindet, irrthümlich dem Oberkörper eines jungen Mädchens angepasst werden konnte [2]). Aber vor Allem sind Haltung

1) Man beachte, wie die Ausladung der Hüfte dieselben abgerundeten Formen zeigt, die der weibliche Körper in der „Hüftenstellung“ (station hanchée) beobachten läst. Ueber diese vgl. Paul Richer, Physiologie artistique, p. 208.

2) Auf diesen Kopf, der ein Geschenk des Herrn Audéoud ist, hat Héron de Villefosse aufmerksam gemacht: Bulletin de la Soc. des Antiquaires de France, 27. Dec. 1893.

Fig. 147. Apollon Sauroktonos. (Marmorstatue des Louvre.)

und Bewegung der Gestalt im hohen Grade originell. Das Gewicht des Körpers einfach von dem einen Bein tragen zu lassen, wie

Polyklet das liebte, war schon eine alte Kunstübung, die Praxiteles in seinen Jugendwerken erschöpfend sich zu Nutze gemacht hatte; sie befriedigte ihn jetzt nicht mehr. Sein Apollon Sauroktonos lehnt sich an einen Baumstrunk, und diese Stütze macht es möglich, die Gestalt ohne Rücksicht auf das Gleichgewicht aufzustellen und mehr Schwung in die Umrisse des Rumpfes zu bringen, die eine Schulter höher als die andere zu nehmen und die Ausladung der Hüfte recht deutlich anzugeben. Dieses reiche Linienspiel in den Umrissen bedeutet in der Plastik eine neue Errungenschaft, und man kann sich denken, wie glücklich es bei dieser zierlichen, in zwanglosem Spiel sich vergessenden Jünglingsgestalt zur Anwendung gelangte. Man hat viel darüber gestritten, ob es sich nur um ein Spiel handelt und also der Bildhauer die Absicht hatte, die göttliche Gestalt Apollo's zum Gegenstand eines Genrebilds zu machen; oder ob er vielmehr durch eine Zeichensprache, deren genauer Sinn uns verborgen bleibt, auf den Charakter Apollo's als Sonnengott oder auf seine prophetische Bedeutung anspielen wollte[1]). Die wahrscheinlichste Annahme ist die, dass Praxiteles die Anregung zu seiner Statue durch ein altes Cultbild empfing, bei dem Apollo die Eidechse als Attribut neben sich hatte; so hielt es ja auch Skopas mit seinem Apollon Smintheus, indem er in der Nähe des Gottes eine Feldmaus anbrachte. Praxiteles hatte die alte Vorstellung wieder aufgegriffen, indem er sie dem Geschmack seines überaus skeptischen Jahrhunderts mundgerechter machte. Das Attribut völlig zu beseitigen, war schwierig; aber die Religion des vierten Jahrhunderts konnte sich mit einer sehr abgeschwächten Zeichensprache zufrieden geben, die sich zugleich mit den Anforderungen der Kunst vertrug. Unter dem Meissel des Praxiteles wurde aus Apollo mit der Eidechse ein junger Bursche, der einem kleinen, harmlosen Geschöpfe arglistig auflauert.

Man kennt durch überaus zahlreiche Repliken einen ausruhenden Satyr, der ziemlich genau die charakteristische Bewegung des Apollon Sauroktonos, nur im Gegensinn, wiedergiebt. Visconti war der Erste, der in dem ruhenden Satyr ein Werk des Praxiteles erkannte; man kann seiner Ansicht nur beipflichten[2]). Unter der grossen Zahl von mehr oder weniger genauen Copien, die auf uns gekommen sind,

---

1) Man findet diese Deutungen zusammengestellt bei Rayet, a. a. O. Vgl. auch Overbeck, Griech. Kunstmythologie, V, S. 237, und Furtwängler, Meisterwerke, S. 635.

2) Visconti, Mus. Pio-Clem. II, pl. XXX.

ist eine der vollständigsten die in der Villa Hadrian's gefundene und seit dem 18. Jahrhundert in der Stanza del Gladiatore des capito-

Fig. 148. Ausruhender Satyr. (Rom, Capitol.)

linischen Museums aufgestellte Statue (Fig. 148)[1]).

1) Helbig, Führer I, Nr. 521, wo auch die ältere Literatur angegeben ist. Vgl. Brunn, Denkmäler, Nr. 377. Die Repliken sind von Benndorf und Schöne (Die Bildwerke des lateranischen Museums, S. 91) aufgezählt. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 599, Anm. 5.

Die nachlässige Haltung des „Eidechsentödters“ ist zur Stellung der Ausruh geworden: mit dem Ellenbogen lehnt der junge Satyr gegen einen Baumstamm und schaut unthätig, träumerisch vor sich hin. Sein Gesicht, von etwas breiten Umrissen bei niederer Stirn, wird von einem schelmischen Lächeln verklärt; darin kommt ein zart angedeuteter Zug von Keckheit zum Ausdruck und zwar immerhin so deutlich, dass man sich nicht wundern kann, zwei zugespitzte Ohren an ihm zu bemerken, die seine Rasse verrathen, sich aber in seinem dichten, lockigen Haar beinahe verlieren. Noch näher dem verlorenen Original steht ein schöner Torso des Louvre, der in den Ruinen der Kaiserpaläste auf dem Palatin gefunden wurde (Fig. 149)[1]. Diese Copie ist von hervorragender Schönheit: alle Feinheiten seines Vorbildes scheint der Copist empfunden und nachgebildet zu haben. Die als Schurz umgelegte Nebris lässt durch ihre breite, kräftige Wiedergabe die überaus zart ausgeführten Fleischpartien so recht zur Wirkung kommen; der rundliche Schulteransatz, die geschickt angelegten Uebergänge von den Hüften zu den Schenkeln, alle diese schwierigen Partien sind mit einer Weichheit ausgeführt, die nur zu oft an römischen Copien vermisst wird. Nach der Zahl der Repliken zu schliessen, war der ausruhende Satyr ein sehr berühmtes und von den Kunstliebhabern sehr geschätztes Werk. Gleichwohl bleibt fraglich, ob wir es dem Praxiteles zuschreiben dürfen; unter seinen durch die Texte erwähnten Satyrstatuen lässt sich keine als Original für unseren Satyr nachweisen. Den Satyr der Tripodenstrasse haben wir schon in der Statue Boncompagni wiedererkannt; an den sog. Periboëtos kann man nicht denken, weil dieser zu einer Gruppe gehörte. Nun wird zwar noch ein dritter Satyr erwähnt, der aus parischem Marmor war und im Dionysostempel zu Megara stand[2]; aber wir besitzen keine genaue Beschreibung desselben. So ist es nur der Stil und der Gegenstand, sowie die Verwandtschaft mit dem Sauroktonos, die uns in dieser Statue ein Werk des Praxiteles zu erkennen gestattet, und zwar ein Werk seiner reifen Jahre.

---

1) Friederichs-Wolters, Gypsabgüsse, Nr. 1216. Brunn, Denkmäler, Nr. 126, 127. Baumeister, Denkmäler des klassischen Alterth., S. 1399, Fig. 1549. Ueber die Auffindung auf dem Palatin berichtet Rosa, Annali 1865, p. 346. Brunn (Deutsche Rundschau VIII, 1882, S. 200) schlägt vor, in dem Torso vom Palatin das Original selbst zu erblicken. Aber Furtwängler (Meisterwerke, S. 561) hat diese Ansicht mit Recht zurückgewiesen. Neben dem Torso vom Palatin, in der Salle du Tibre, steht eine verkleinerte Nachbildung desselben Satyrs aus Apollonia in Epirus (Nr. 1951).

2) Pausanias, I, 43, 5.

Bis jetzt haben uns nur Copien über den Stil des grossen attischen Bildhauers belehrt. Mit dem Hermes von Olympia treten wir an ein Originalwerk heran, das noch die unmittelbare Spur vom Meissel des Praxiteles an sich trägt. Wenige Statuen haben so rasch Berühmtheit erlangt; heute kennt Jedermann ihre Geschichte [1]). Man weiss, wie sie bei den deutschen Ausgrabungen im Mai 1877 inmitten der Trümmer des olympischen Heraions aufgefunden wurde, dicht vor der Basis, auf der sie sich einst erhob, also fast an derselben Stelle, wo Pausanias sie sah und als „marmornen Hermes, der den Bakchosknaben trägt, ein Werk des Praxiteles“ [2]), beschreibt. Da die Statue auf Schutt und Ziegelbrocken ruhte, so war sie in ihren ungebrochenen Theilen wunderbar gut erhalten: die Unterschenkel*) und der rechte Arm waren verschwunden. Unsere Heliogravüre (Taf. V) überhebt uns einer längeren Beschreibung. Hermes trägt auf dem linken Arm den kleinen Dionysos, der sich mit der einen Hand an die Schulter des Gottes lehnt, während er die

Fig. 149. Satyr-Torso. (Louvre.)

1) Vgl. G. Treu, Hermes mit dem Dionysosknaben, Berlin, 1878. Die Statue ist vielfach abgebildet worden, wir machen besonders namhaft die Abbildungen in den „Ausgrabungen zu Olympia“, III, Taf. 6—9, V, Taf. 9—10; vgl. auch „Funde von Olympia“, Taf. 17—18; Rev. arch., 1888, pl. I; Laloux et Monceaux, La Restauration d'Olympia, Heliogravüre auf S. 106; Olympia, III, 1894, Taf. XLIX—LIII.

2) [Pausanias, V, 17, 3.]

*) [Auf Tafel V sind sie ergänzt, ebenso die Arme des Kindes.]

andere begehrlich und bittend nach dem Gegenstande ausstreckt, den ihm Hermes spielend vorhält. Zur Rechten der Gruppe steht wie zu ihrem Halt ein Baumstrunk, der dem linken Arm des Hermes als Widerlager dient; aber diese Stütze verschwindet beinahe vollständig unter den Falten eines Gewandes, das vom Arm des Hermes über den Baumstamm herunterhängt und ihn verhüllt. Die Composition der Gruppe ist, wie man sieht, von der grössten Einfachheit. Immerhin wird man sie nur dann völlig verstehen, wenn es gelingt, den Gegenstand in des Gottes rechter Hand, womit er die Neugier des Knäbleins lockt, mit Sicherheit zu ergänzen. Nun aber gehen über diesen Punkt die Vermuthungen weit aus einander: man hat an einen Beutel, ein Gefäss, einen Thyrsosstab, ein Paar Krotalen gedacht [1]). Auch an eine Traube liesse sich sehr wohl denken: eine solche hat der Bildhauer Schaper nach einer Vermutung Hirschfeld's bei seiner Ergänzung der Statue in die Hand gegeben. Alles spricht in der That für diesen letzten Vorschlag, vor Allem das Zeugniss einiger Denkmäler, die man für mehr oder weniger freie Nachahmungen der praxitelischen Gruppe ansehen darf. Wir verweisen vor Allem auf eine kleine, in Champdôtre-lez-Auxonne gefundene Bronze, wo die Traube sich richtig in der Hand des Gottes erkennen lässt (Fig. 150) [2]). Es handelt sich dabei um eine Variante des praxitelischen Typus: der kleine Dionysos sitzt in einer Falte der Chlamys, die auf der Schulter des Hermes mit einer Spange befestigt ist, gerade wie bei einer kleinen griechischen Bronze des Louvre, die auf dasselbe Original, nur auf weiteren Umwegen, zurückgeht (Fig. 151) [3]). Noch zwingender ist das Zeugniss zweier pompejanischer Gemälde, die ganz offenbar an die Gruppe zu Olympia

---

1) Diese verschiedenen Vermuthungen sind erörtert worden von H. Rumpf im Philologus, XL, 1881, S. 191, und von A. H. Smith, On the Hermes of Praxiteles, Journal of Hellenic Studies, III, 1882, p. 81—96. Smith zählt in diesem Artikel auch die Denkmäler auf, die mit dem Hermes von Olympia zu vergleichen sind; die wesentlichsten findet man auf Tafel XII der von Benndorf herausgegebenen Wiener Vorlegeblätter für archäologische Uebungen, Serie A, zusammengestellt.

2) Héron de Villefosse, Gazette arch., 1889, p. 95, pl. 19, 2. Vgl. S. Reinach, Descr. raisonnée du musée de Saint-Germain-en-Laye, Bronzes figurés de la Gaule romaine, p. 78, Nr. 67. Héron de Villefosse vergleicht mit der Bronze von Champdôtre-lez-Auxonne zwei andere römische Repliken, eine silberne Schale im Turiner Museum, die auf dem Henkel ein verkleinertes Reliefbild des Hermes mit der Traube trägt, und eine in Lothringen bei Hatrize gefundene Stele. Die Bronze im Museum zu Peronne, die in Marché-Allouarde gefunden wurde (Rev. arch., 1884, II, pl. XVI) ist nur eine sehr freie Wiederholung des Originals.

3) C. Waldstein, Journal of Hellen. Studies, III, 1882, p. 107 mit einer Tafel. Gaz. arch., 1889, pl. 19, fig. 3.

Druck v. Chassepot

HERMES MIT DEM DIONYSOSKNABEN

Marmorstatue

(Museum zu Olympia)

erinnern[1]). Das eine giebt die Haltung des Hermes und selbst sein herabgleitendes Gewand ziemlich getreu wieder; auf dem anderen ist der Vorgang durch eine phantastische Umdeutung gewissermaassen entstellt: Hermes ist zum Satyr geworden und Dionysos zu einem geflügelten Eros; man merkt, dass der alexandrinische Geschmack sich des Gegenstandes bemächtigt hat. Aber in beiden Fällen hat der Maler ausdrücklich die Traube angegeben, und diese Uebereinstimmung wirkt überzeugend. Man darf also unbedenklich dem Hermes eine Traube in die Hand geben, und wenn man noch in seine linke Hand den Heroldstab von vergoldeter Bronze legt, dessen Platz durch die zwischen der Handfläche und den Fingern ausgesparte Höhlung vorgezeichnet ist, so kann man sich eine genaue Vorstellung von der Statue bilden.

Fig. 150. Hermes mit dem Bakchosknaben. Kleine Bronze aus Champdôtre-lez-Auxonne.

Fig. 151. Hermes mit dem Bakchosknaben. Kleine Bronze des Louvre.

Ist sie weiter nichts als eine Genredarstellung? Man hat oft auf die Uebereinstimmung hingewiesen, die für den Gesammtgeist der Composition zwischen dem olympischen Werk und der Eirenegruppe Kephisodot's besteht; sie genügt in der That, um den allegorischen Charakter des von Praxiteles behandelten Vorwurfs zu erweisen[2]). Mag man nun als Zeitpunkt der Widmung das Jahr 363 oder 343 annehmen, mag man auch streiten über die geschichtlichen Ereignisse, die sie verursachten, eines bleibt als sichere Thatsache

1) a. Gemälde in der Casa del naviglio, vgl. v. Rohden, Jahrbuch des arch. Inst., II, 1887, Taf. 6, S. 66. b. Gemälde in der Casa di Sallustio, vgl. Furtwängler, Der Satyr von Pergamon, Taf. III, Fig. 6; besser abgebildet bei A. Schneider, Festschrift für Johannes Overbeck, Leipzig, 1893, Taf. V.

2) Vgl. die Bemerkungen von S. Reinach, Revue arch., 1888, I, p. 1—4.

bestehen, dass nämlich die beiden Gottheiten Arkadien und Elis versinnbildlichen und dass ihre Zusammenstellung die Eintracht zwischen den beiden Ländern bezeugen soll.

In der Composition der Gruppe kommt dem Dionysos nur eine nebensächliche Bedeutung zu. Diese kleine Figur, vor der auch noch der Heroldstab des Hermes herlief, ist sichtlich zu kurz gekommen; der Künstler hat sie in kleinerem Maassstab als die Hauptfigur geschaffen und ist ihrer Ausführung sozusagen ausgewichen. Die Hauptgestalt ist die des Hermes: in ihr tritt die ganze Meisterschaft des Bildhauers zu Tage. Wenn die Haltung auch noch an die sich anlehnenden Gestalten erinnert, so ist sie doch nicht mehr so ungezwungen wie beim ausruhenden Satyr oder Apollon Sauroktonos. Die vollendetste männliche Schönheit durchleuchtet diesen schlanken und doch kräftigen Körper, und die Anlehnung an den Baumstrunk, wodurch die Biegung des Oberkörpers und die Ausladung der Hüfte veranlasst wird, erzielt ein reiches Spiel von geschmeidigen und zugleich festen Linien, ohne jede Spur von Weichlichkeit [1]). Den Kopf kann man gar nicht eingehend genug betrachten: ein Originalkopf von Praxiteles, in tadelloser Erhaltung, das ist ein Geschenk des Glücks, dessen hoher Werth sich von selbst versteht (Fig. 152). Mit seinem dichten, kurzgelockten Haar, seiner in der Unterpartie leicht gewölbten Stirn, seinen regelmässigen Zügen erinnert der Kopf des Hermes an die Athletentypen, wie sie die Vorläufer des Praxiteles dargestellt hatten. Man findet im Kopf des Münchener Athleten, der sich den Inhalt eines Oelfläschchens auf die Hand träufelt, die Formen des Hermeskopfes in der Hauptsache wieder; nun aber ist dieser Athlet die Copie eines attischen Werkes aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Kekulé hat diesen Zusammenhang in volles Licht gerückt [2]): er hat den Hermestypus mit Recht von attischen Vorbildern abgeleitet und gezeigt, dass er im Diskobol des Myron uns zuerst entgegentritt. Aber diesem gewissermaassen classischen Typus hat Praxiteles ein ganz persönliches Gepräge verliehen. Ueberall begegnen wir sorgfältig abgewogener Arbeit; wie sind die Wangenflächen, die Wölbungen der Stirn so fein modellirt,

1) Arthur Schneider ist diesem rhythmischen Fluss der Linien ins Einzelne nachgegangen: Zum Hermes des Praxiteles, Festschrift für J. Overbeck, S. 85.

2) R. Kekulé, Ueber den Kopf des praxitelischen Hermes, Stuttgart, 1881. Wir haben die Münchener Statue im ersten Band S. 510 unter Fig. 249 abgebildet.

wie unmerklich — und das ist ein Charakteristicum des praxitelischen Stils — verliert sich der Vorsprung des unteren Augenlids! Dank dieser überaus feinen Durchbildung bekommt das Gesicht fast etwas wie einen zweideutigen Ausdruck, der zu den spitzfindigsten Erörterungen Anlass gegeben hat. Man hat einen träumerischen, ja sogar

Fig. 152. Kopf des Hermes des Praxiteles. (Museum zu Olympia.)

einen schwermüthigen Zug darin entdecken wollen! Angesichts des Originals konnte ich in dem Antlitz nur einen gewissen ernsten Ausdruck wahrnehmen, der durch ein unmerkliches Lächeln, das die Lippen umspielt, gemildert erscheint: offenbar sollte nur die etwas selbstbewusste Herablassung des jungen, starken Gottes, der sich zu einem Kinderspiel bequemt, dadurch wiedergegeben werden.

Es giebt wenige Antiken, bei denen die Abgüsse und Abbildungen in solchem Maasse versagen, wie beim Hermes. Nur vor dem Original kann man die unerreichte Vollkommenheit der Ausführung ermessen; in der Ausführung aber treten, wenn es sich um

einen Meister wie Praxiteles handelt, so recht die persönlichen Vorzüge zu Tage. Unvergleichlich elastisch und gleichsam flüssig ist der Körper modellirt; einzig reich ist das Spiel der über den Marmor hingleitenden Schatten. Die Sorgfalt, die auf die Darstellung der Fleischtheile verwendet ist, kommt durch die Art der Gewandbehandlung noch besser zur Geltung. Auf diesen von scharfen Schatten durchfurchten Falten, die das Stoffliche bis in die kleinsten Knitterungen nachahmen, bricht sich das Licht, statt mit zarten Uebergängen von Fläche zu Fläche hinüberzugleiten. Es verräth sich darin eine ausgesprochene Vorliebe für malerische Wirkungen; vielleicht stehen diese Unterschiede in der stilistischen Behandlung mit der Anwendung der Polychromie im Zusammenhang. Reste von braunrother Farbe, die an den Haaren und auf den Riemen der Sandalen erkennbar sind, gestatten die Annahme, dass die Statue bemalt war [1]). Wie aber Praxiteles sich zur Bemalung stellte, zeigt die bekannte, ihm zugeschriebene Aeusserung, dass er von seinen Marmorstatuen diejenigen am meisten schätze, an die der Maler Nikias die Hand gelegt habe [2]).

Fig. 152a. Münze von Elis mit dem Dionysos von Elis des Praxiteles.

Wir wollen auf die Gründe, die uns die Gruppe von Olympia der Zeit der vollen Reife unseres Meisters zuweisen liessen, nicht noch einmal zurückkommen. Der vollendete Stil, die Fortschritte, die in der ganzen Haltung der Figur verglichen mit den Jugendwerken des Praxiteles thatsächlich vorliegen, sprechen entschieden für unsere Annahme. Gewiss konnte der Bildhauer für den Vorwurf im Allgemeinen auf die Eirene des Kephisodot und selbst auf den Hermes zurückgreifen, der den kleinen Bakchos nährt und von Plinius demselben Kephisodot zugeschrieben wird. Aber das ist ja bei den griechischen Bildhauern eine sehr häufige Erscheinung; die Ausführung spielt bei ihnen meist eine grössere Rolle, als die Erfindung. Im Uebrigen darf der Hermes mit vollem Recht unter die originalen Werke, die ihrerseits zur Nachahmung reizten, eingereiht werden. Statuen, wie beispielsweise der Hermes vom Belvedere des Vati-

1) Ich habe an anderer Stelle die Versuche besprochen, die gemacht wurden, um die Polychromie des Hermes wieder herzustellen: La polychromie dans la sculpture grecque. Revue des Deux-Mondes, 15 février 1895.

2) [Plinius, Nat. Hist., 35, 133.]

can[1]), beweisen uns, dass die Statue von Olympia in der Schule des Praxiteles ein vorbildliches Musterwerk geblieben ist.

Wenn gewisse Uebereinstimmungen in der Haltung als Grundlage für die zeitliche Einreihung dienen dürfen, so möchte man versucht sein, derselben Zeit wie den Hermes auch den von Praxiteles für Elis geschaffenen und in einem Tempel nahe beim alten Theater aufgestellten Dionysos zuzuweisen[2]). Er ist uns durch eine unter Hadrian geschlagene Münze von Elis bekannt (Fig. 152a)[3]). Der stehend dargestellte Gott ist mit einem Himation bekleidet, das seinen Oberkörper frei lässt und nur die Beine verhüllt; die Linke hält eine Schale und den Thyrsos, die hochgehobene Rechte ein Rhyton; zu seinen Füssen lehnt ein Tympanon und auf der anderen Seite sitzt ein zahmer Panther und erhebt den Kopf zu seinem Gebieter. Man erkennt darin leicht dieselbe Linienführung, die bei der Hermesstatue in Anwendung kam. Die Münze von Elis zeigt übrigens auch, dass dieser Dionysos von Elis mit einem anderen Dionysos, der auf das Zeugniss des Rhetors Kallistratos hin dem Praxiteles zugeschrieben wird[4]), nicht gleichgesetzt werden darf. In seinem wort- und blumenreichen Stil beschreibt der griechische Schriftsteller einen Dionysos

Fig. 153. Dionysos. Bronzestatuette. (Louvre.)

1) Helbig, Führer, I, Nr. 146. Ueber die Repliken, von denen eine der besten der Hermes Farnese des Britischen Museums ist, vgl. Athen. Mitth., III, 1878, S. 100—103. Furtwängler (Meisterwerke S. 571) weist den Hermes des Belvedere einem der Söhne des Praxiteles zu.

2) Pausanias VI, 26, 1.

3) R. Weil, Zeitschrift für Numismatik, XIII, 1886, S. 384—388; Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Numismat. commentary on Pausanias, p. 74. Das linke Bein scheint über das rechte, als Standbein dienende Bein gekreuzt zu sein.

4) Kallistratos, Stat. VIII.

aus Bronze „mit zartem, feinem Körper, . . . den man unter den Fingern zittern fühlte". „Das Auge strahlte Feuer, man sah ihm die bakchische Gluth an." Hier und da liefert er doch immerhin auch einige bestimmte Züge: „Der Gott war mit Epheu bekränzt und trug eine Nebris; mit seiner Linken stützte er sich auf einen Thyrsos." Auf diesen etwas verdächtigen Text beruft sich Milani, wenn er in einer Bronzestatuette der Sammlung Sambon, die inzwischen für den Louvre erworben wurde (Fig. 153), eine verkleinerte Copie des praxitelischen Werkes wiedererkennen will[1]). Wir tragen unsererseits Bedenken, dies tadellose Werk von zierlicher, etwas kühler Ausführung, die eher noch an die Art der jungen peloponnesischen Schule erinnert, für praxitelisch zu erklären[2]). Man weiss ja doch, wie bedenklich es um die Autorität des Kallistratos steht, und ohne zwingenden Grund sollte man die Zahl der von praxitelischen Werken hergeleiteten Repliken nicht vermehren.

§ 5. DIE ZWEIFELHAFTEN ODER NICHT GENAU DATIRBAREN WERKE. DER STIL DES PRAXITELES.

Einige Werke des Praxiteles werden uns nur durch kurze Erwähnung bei den Autoren namhaft gemacht, ohne dass man Wiederholungen derselben nachweisen könnte; diese entziehen sich natürlich völlig der chronologischen Einordnung und sollen von uns nur in aller Kürze aufgezählt werden. Dahin gehören zunächst einige Gruppen, die aus griechischen Städten entführt und zu Plinius' Zeit in Rom zu sehen waren. Wir erwähnten schon (s. o. S. 283) die Bronzegruppe des Dionysos mit der Trunkenheit und dem Satyr Periboëtos, die vielleicht irgend einem choregischen Monument Athens entnommen war. Mänaden, Karyatiden und Silene, die auf dem Capitol standen, galten ebenfalls für Originalarbeiten des athenischen Meisters[3]). Die Römer zeigten dort auch einen Bonus Eventus und eine Bona Fortuna; unter diesen lateinischen Namen lässt

---

1) Milani, Museo italiano di antichità classica, 1890, p. 752—789, tav. VII. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1. Oct. 1891, p. 265—276. Héron de Villefosse, Bulletin des Musées (février-mars 1892), pl. 1.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 586) steht nicht an, es mit Werken Euphranor's, eines uns nur wenig bekannten Zeitgenossen des Praxiteles, in Zusammenhang zu bringen.

3) Plinius, Nat. Hist., 34, 70.

sich leicht ein ursprünglicher Agathodaimon und eine Tyche erkennen, die zweifellos so dargestellt waren, wie die Weihereliefs des vierten Jahrhunderts sie zeigen, nämlich mit dem Füllhorn als Attribut. Vielleicht hat diese Tyche ursprünglich vor dem Prytaneion in Athen gestanden; dann wäre sie dieselbe Statue, die dem Aelian Anlass giebt, von der Liebesleidenschaft zu sprechen, welche die Statue in einem jungen Athener so allgewaltig weckte, dass er für sie in den Tod ging[1]). Ein Apollo und ein Poseidon des attischen Meisters, beide von Marmor, zählen zu den Kunstwerken, die Asinius Pollio in der von ihm erbauten Bibliothek und Säulenhalle aufstellte. In den servilianischen Gärten bewunderte man eine Gruppe, die bei den Römern Flora, Triptolemos und Ceres hiess; vermuthlich waren es die zwei grossen Gottheiten von Eleusis, Demeter und Kore, wie sie den jungen Triptolemos für seine heilige Sendung vorbereiteten. Ebenso ungenau ist unser Wissen über eine andere Bronzegruppe, welche die Entführung der Kore darstellt: ohne hinreichenden Grund hat man auf den Münzen von Nysa ein verkleinertes Abbild davon erkennen wollen[2]).

An der Stelle, wo Plinius diese Gruppe erwähnt, citirt er unmittelbar danach ein anderes Werk, das er mit dem räthselhaften, offenbar griechischen Namen Catagusa *(κατάγουσα)* bezeichnet[3]). Vielleicht handelt es sich dabei um eine weitere Gruppe, die gewissermaassen als Pendant zu der vorhergehenden gedacht war und der Scene mit dem Raube der Kore die Rückkehr der jungen, aus der Unterwelt durch Demeter heraufgeführten Göttin gegenüberstellte. Man hat diese Ansicht mit geistreichen und sehr verführerischen Argumenten zu stützen gesucht[4]). Aber es fragt sich doch sehr, ob man dieses Werk mit dem Raub der Kore in Zusammenhang zu bringen und nothwendiger Weise als Gruppe aufzufassen hat. Nach einer anderen sehr ansprechenden Vermuthung wäre die Catagusa vielmehr eine Einzelfigur, nämlich eine Wolle spinnende Frau; und

1) Aelian, Var. hist. IX, 39.

2) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Münztafel IX, Nr. 7. Diese Vermuthung hat besonders Förster (Der Raub und die Rückkehr der Persephone, 1874) verfochten. Vgl. Riggauer, Eros auf Münzen, S. 27.

3) Plinius, Nat. Hist., 34, 69. „(Fecit ex aere Praxiteles) Proserpinae raptum, item Catagusam.“

4) Förster a. a. O.; ihm schliesst sich Overbeck (Griech. Plastik II⁴, 39) an. Ueber die Verwandtschaft mit Gruppen aus Tanagra ist Heuzey (Gazette des Beaux-Arts, 1. Sept., 1875) zu vergleichen.

da dieser Vorwurf uns durch Grabreliefs bekannt ist, so war möglicher Weise auch die Statue dazu bestimmt, ein Grab zu schmücken[1]). Wenn diese Annahme wohlbegründet ist, so hat man auch in der von Plinius erwähnten „weinenden Frau“ (matrona flens) nichts weiter als eine einfache Genrefigur zu erkennen; der Gegenstand verräth an sich schon, dass wir es mit einer Grabfigur zu thun haben[2]). In Beziehung auf die „lächelnde Buhlerin“ versichert Plinius, dass man sie für ein Porträt der Phryne hielt. Wenn man sich daran erinnert, dass die Pseliumene, die oft unter die Genrefiguren gezählt wird, in Wahrheit eine Aphrodite zu sein schien (s. o. S. 299), so neigt man unwillkürlich dazu, die Zahl der eigentlichen Genrewerke des Praxiteles möglichst einzuschränken. Die Schriftquellen machen noch eine Kanephore von ihm namhaft, und durch einen Basisstein mit seiner Künstlerunterschrift wissen wir noch von einem Porträt, das er für Thespiä schuf[3]).

Es frägt sich übrigens sehr, ob alle die von den alten Schriftstellern erwähnten, sonst aber kaum bekannten Werke auch wirklich dem grossen Bildhauer zugehören. Man darf nicht vergessen, dass auch viel weniger berühmte Künstler den Namen Praxiteles führten. Ein Praxiteles arbeitet im dritten Jahrhundert an den pergamenischen Gruppen; ein anderer ist zur Zeit des Augustus thätig[4]). Wir kennen ihre Künstlersignaturen; den Praxiteles aus römischer Zeit hat man vielleicht auch in einer zu Verona gefundenen Inschrift zu erkennen, die bisher für eine gefälschte Unterschrift des grossen athenischen Meisters galt[5]). Andererseits ist gewiss, dass die römischen Kunstliebhaber in ungewöhnlichem Maasse mit seinem Namen Missbrauch trieben: nach dem Zeugniss des Phädrus[6]) machten sich die

---

1) Als Spinnerin hat zuerst Löschcke (Arch. Zeitung, 1880, S. 102) die Catagusa erklärt; an eine Grabstele dachte L. Urlichs (Wochenschrift für class. Philologie, 1894).

2) Pausanias, I, 2, 3 erwähnt im Kerameikos die Grabfigur eines Soldaten, der neben seinem Pferde steht. Er giebt einen Praxiteles als Urheber an; doch bleibt unentschieden, ob es sich um den älteren Praxiteles oder um unseren grossen Meister handelt.

3) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 76.

4) Löwy a. a. O., Nr. 154, giebt die Namensunterschrift des pergamenischen Praxiteles und Nr. 236 die eines anderen Meisters gleichen Namens. Vielleicht ist dies derselbe, von dem zwei athenische Inschriften (ebenda Nr. 318 f.) berichten; sie gehörten zu Denkmälern, die zu Ehren des Acerronius Proculus und Aelius Gallus errichtet waren.

5) Milani, Röm. Mitth., 1891, S. 322. Vgl. W. Appelroth in der Revue phil. de Moscou, III, 1892, p. 92.

6) [Phaedrus, fab. V. prol.]

Antiquitätenhändler in Rom kein Gewissen daraus, ihn auf ganz neue Marmorbilder zu schreiben. Gewisse Unterschriften von ihm sind sehr verdächtig, so z. B. diejenige, die man auf einer Basis des Louvre liest, die einer Aphrodite mittelmässigen Stils und einem Eros als Untersatz dient [1]). Kaum mehr Glauben verdient die Inschrift Opus Praxitelis, die an der Basis des einen der Kolosse von Monte Cavallo steht [2]). Dieselbe Bezeichnung liest man auf einer anderen zu Rom gefundenen Basis; man kann allenfalls zugeben, dass sie eines der nach Rom verschleppten und dort vor dem Tempel der Felicitas aufgestellten Werke des Praxiteles kenntlich machen sollte [3]).

Gleichwohl dürfen diese verdächtigen Inschriften nicht sammt und sonders so ohne Prüfung verworfen werden; einige davon können uns interessante Beziehungen erschliessen. So ist es mit der Inschrift *Εὐβουλεὺς Πραξιτέλους*, die von einer Herme stammt und in der Galeria Lapidaria des Vatican sich befindet [4]). Obgleich sie erst in römischer Zeit eingegraben wurde, so hat sie gleichwohl seit den Ausgrabungen zu Eleusis vom Jahre 1885 eine ganz ungeahnte Wichtigkeit erlangt; denn die Auffindung einer Weihinschrift an Eubuleus hat uns gelehrt, dass dies der Name einer mythologischen Gestalt aus dem Kreis der eleusinischen Gottheiten ist [5]). Um dieselbe Zeit und nahe der Fundstelle jener Weihinschrift förderten die Ausgrabungen eine merkwürdige Büste von parischem Marmor zu Tage, die nach unten nur grob zugehauen ist, als wäre sie zur Einpassung in eine Statue hergerichtet (Taf. VI) [6]). Sie zeigt das Bild eines Jünglings von etwas realistischem Ausdruck, mit etwas träumerischem Blick und reichlichem Haar, das in dichten Massen in den Nacken fällt und mit buschigen Locken die Stirn beschattet. Der künstlerische Werth dieser Büste ist so in die Augen fallend, dass Benndorf und Furtwängler gleichzeitig vorschlagen konnten, ein Original-

1) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 502. Visconti (Op. Var. IV, p. 480) wollte eine Copie der bekleideten Aphrodite von Kos darin erblicken, eine Vermuthung, die Furtwängler (Meisterwerke, S. 552) wieder aufgegriffen hat.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 494. Furtwängler (a. a. O., S. 133) meint gleichwohl, dass die Kolossalstatue ein Werk des älteren Praxiteles sein könne.

3) Löwy, a. a. O., Nr. 489.

4) Löwy, ebenda, Nr. 504.

5) *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1886, p. 262.

6) Antike Denkmäler, I, Taf. 34 und S. 21. Brunn, Denkmäler, Nr. 74. Vgl. *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1886, p. 10. P. J. Meier, Jahrb. des arch. Inst., V, 1890, S. 209.

werk des Praxiteles darin zu erblicken: möglicher Weise besitzen wir daran das Vorbild für jene Herme mit der Bezeichnung „Eubuleus des Praxiteles“[1]).

Aber wer ist denn eigentlich Eubuleus? Wir wissen von ihm nur so viel, dass sein Cultus zu Eleusis mit dem des Triptolemos und dem „des Gottes und der Göttin“, d. h. des Hades und der Persephone, vereinigt war. Zusammen mit diesen drei Gottheiten wird er in einem attischen Decret des fünften Jahrhunderts erwähnt, und ein eleusinisches, leider sehr verstümmeltes Votivbild nennt als Stifter einen gewissen Lakrateides, der sich als „Priester des Gottes und der Göttin und des Eubuleus“ bezeichnet[2]). Autorenstellen, freilich nur aus sehr später Zeit, lehren uns ausserdem, dass nach der eleusinischen Legende Eubuleus jener junge Schweinehirt war, der die Entführung der Kore durch Hades mitansah. Wenn man die Vermuthung von Benndorf und Furtwängler gelten lässt, so wäre Eubuleus der Bruder des Triptolemos, und Praxiteles hätte sich der eleusinischen Legende insofern angepasst, als er ihm dasselbe jugendliche Aussehen, dasselbe lockige und reichliche Haar verlieh. Es frägt sich nur, wie sich dann Eubuleus überhaupt noch von Triptolemos unterscheiden liess, und so dürfte Otto Kern das Richtige getroffen haben, wenn er auf Grund einleuchtender Argumente behauptet, dass der angebliche Eubuleus einfach ein Triptolemos sei; bei der Wichtigkeit des Triptolemoscultus begreift man es dann auch, dass zu Eleusis noch zwei weitere Köpfe gefunden wurden, die im Typus mit dem angeblichen Eubuleus nahezu übereinstimmen[3]). Uebrigens ist dieser Typus auch durch eine lange Reihe römischer Repliken, besonders durch den sogenannten Vergil des Vatican, bekannt[4]); die Römer haben ihn sich zur Darstellung ihres Bonus Eventus zurecht gemacht, und auch diese Verschmelzung begreift man leichter, wenn es sich um eine bekanntere mythologische Gestalt als um den obscuren Eubuleus handelt.

Doch betrachten wir nun das Werk, über dessen Namen so viel gestritten wird. Liegt hier denn wirklich praxitelischer Stil vor?

---

1) Benndorf, Anzeiger der phil.-hist. Classe der Wiener Akademie, 16. Nov. 1887. Furtwängler, Arch. Gesellsch. zu Berlin, Juli, 1887. Vgl. S. Reinach, Revue arch., 1888, I, p. 69. Furtwängler hat in seinen Meisterwerken (S. 561 ff.) diese Benennung von Neuem aufrecht erhalten.

2) C. I. A. IV, Nr. 27b. Ἐφημ. ἀρχ., 1886, Taf. 3, Nr. 2.

3) O. Kern, Athen. Mitth., XVI, 1891, S. 1—29.

4) Helbig, Führer I, Nr. 73. Die anderen Repliken hat Benndorf a. a. O. aufgezählt.

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

MARMORKOPF

Sog. Eubuleus

(Athen, Centralmuseum)

Benndorf und Furtwängler haben, und das mit vollem Recht, auf mehrere Punkte aufmerksam gemacht, in denen der Eubuleus mit anderen Werken des Praxitelcs sich berührt; der Typus erinnert ziemlich genau an den Satyr vom Capitol (vgl. o. Fig. 148): der beabsichtigte Gegensatz zwischen der unterhöhlenden Behandlung des Haares und den sorgfältig geglätteten Fleischtheilen, die so charakteristische Bildung des Auges mit seinem nur zart angegebenen unteren Lid, die Anmuth der Ausführung, alles das stimmt durchaus zur Weise des Praxiteles. Der Stil besitzt trotz seines etwas flauen Charakters eine Feinheit, die ein attisches Werk des vierten Jahrhunderts darin erkennen lässt. Gleichwohl tragen wir Bedenken, den Namen des Praxiteles hier auszusprechen. Wenn die Figur wirklich den Triptolemos vorstellt, so ist daran zu erinnern, dass der athenische Meister in einer nach Rom verschleppten Statue diesen jungen eleusinischen Heros nachweislich dargestellt hatte[1]; aber wie leicht konnte einer seiner Schüler seinerseits denselben Gegenstand sich vornehmen und sich dabei von dem berühmten Vorbild beeinflussen lassen! Auch bei dieser Annahme würde der eleusinische Kopf zwar etwas später sein als Praxiteles, aber doch unmittelbar aus seiner Schule stammen.

Aus dem Alterthum besitzen wir über Praxiteles nur sehr allgemein gehaltene Urtheile nebst zahlreichen Zeugnissen für die Bewunderung, die man ihm zollte. Genauere Angaben über sein Leben, seine Persönlichkeit wären unschätzbar, um das Bild zu ergänzen, das wir aus den Denkmälern von ihm gewinnen. Man kann es sich ja denken, dass zwischen dem Menschen und seinem Werk eine weitgehende Uebereinstimmung bestand. Das Wenige, was wir von seinem Leben wissen, zeigt ihn uns im Besitz eines grossen Namens; reich, wie er zweifellos war, nahm er an dem vornehmen Leben seiner Zeitgenossen Theil und verkehrte mit der gefeiertsten Hetäre des damaligen Athen. Seine ausgesprochene Vorliebe für gewisse Gegenstände deckt sich mit dem, was wir über seinen Geschmack, seine Gemüthsart, die zarten Regungen seines Herzens er-

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 23. Diesen Triptolemos des Praxiteles erkennt Furtwängler (Meisterwerke, S. 568, Fig. 106) in einem Kopf des Palazzo Pitti zu Florenz; doch scheint dieser uns vielmehr eine römische Weiterbildung des eleusinischen Typus zu sein. Praxiteles hat auch einen Bonus Eventus geschaffen, und es ist wohl möglich, dass die Herme mit der Inschrift *Εὐβουλεὺς Πραξιτέλους* eine Copie von einem dieser Werke war, die durch irgend einen Römer, der sich auf sein Wissen über Eleusis etwas zu Gute that, als Eubuleus bezeichnet wurde.

fahren. Die weibliche Schönheit mit allen ihren verführerischen Reizen, die männliche Schönheit bei noch jugendlichem Alter, das sind die Formen, die ihn anziehen und unwiderstehlich fesseln; der Bildhauer der Eroten, Aphroditen und jungen Satyrn besitzt vor Allem auf dem Gebiet des Anmuthigen eine Meisterschaft. Und da zwischen dem Material der Plastik und dem, was sie formell zum Ausdruck bringt, geheime Beziehungen obwalten, so sehen wir, dass er allmählich die Bronze aufgiebt, um sich ganz der Marmorarbeit zu widmen [1]). Seine Meisterwerke sind Marmorstatuen; mit dem Meissel weiss er die schwierigsten Feinheiten, die individuellsten Züge zu treffen, um in einem Frauen- oder Ephebenkörper die weiche Fülle des Fleisches und die ganze Beweglichkeit des wirklichen Lebens zum Ausdruck zu bringen.

Nach dem Zeugniss eines antiken Kunstkenners „wusste Praxiteles im höchsten Grade die Bewegungen des Gemüths im Stein darzustellen" [2]). Das etwas abgegriffene Lob liesse sich ebenso gut von Phidias oder Skopas sagen. Es gilt zu untersuchen, in welchem Sinn es bei Praxiteles zutrifft. Offenbar hat der attische Meister keine sehr heftigen Leidenschaften, noch auch tiefe oder dramatische Erregungen zum Ausdruck gebracht. Die Gefühle, zu deren Dolmetsch er sich macht, haben nichts Herbes oder Heftiges; der keusche Liebreiz der Aphrodite, das dolce far niente eines Satyrs, die siegreiche Zaubermacht eines Eros, das sind so seine Gegenstände. Die Legenden, die über seine Statuen im Umlauf waren, wissen von Liebe zu erzählen, die junge Thoren bei ihrem Anblick erfasste; von jener ernsten religiösen Empfindung, die Phidias durch sein Zeusbild in den Seelen weckte, ist bei ihm nirgends die Rede. So ist Praxiteles der Vertreter eines überfeinerten, ein wenig skeptischen, in eleganten Lebensformen aufgehenden Geschlechts, bei dem die starken Leidenschaften abgestorben sind und das von der Kunst statt mächtiger Erschütterungen feine Genüsse fordert.

Die menschliche Gestalt liebevoll mit einer für jeden verführerischen Reiz der Schönheit empfänglichen Seele zu erforschen und ihr immer neue künstlerische Seiten abzugewinnen, das scheint so recht eigentlich das vorherrschende Streben des Praxiteles gewesen zu sein. Als ein Mann, der das Altüberlieferte zu schätzen

1) „Praxiteles quoque marmore felicior, ideo et clarior fuit." Plinius, Nat. Hist., 34, 69.
2) Diodor., Fragm. l. XXVI, 1.

weiss, hält er sich als Neuerer durchaus in maassvollen Schranken; er sucht in erster Linie alte, schon bekannte Vorwürfe in neuer Auffassung zu bringen, und dabei findet er jene Typen des sich anlehnenden Satyrs, der entkleideten Aphrodite, des Hermes mit dem Bakchosknaben. Aber diese Errungenschaften gehören ihm durchaus zu eigen, und er weiss ihnen ein so persönliches Gepräge zu verleihen, dass man versucht ist, seinen Stil auch in unbenannten Werken wieder zu erkennen; dahin gehören jene Statuen des ausruhenden, seinen Arm sich matt auf das Haupt legenden Apollo, wie ihn uns der lykische Apollo des Louvre in einem vortrefflichen Beispiel vorführt (Fig. 154)[1]. Praxiteles hat der griechischen Plastik offenbart, wieviel eine geschickt ersonnene Stellung vermag, um die Herrlichkeit des menschlichen Körpers zur vollen Geltung zu bringen.

Fig. 154. Der „lykische Apollo". (Louvre.)

Ein Bildhauer, dessen gefeiertste Werke fast ausschliesslich Einzelfiguren sind, ist gewiss ein Meister des Stils und der feinen Ausführung gewesen. So hat man die Aeusserung eines römischen Kunstkenners zu verstehen, der versichert, Praxiteles sei der Naturwahrheit ganz besonders nahe gekommen[2]. Es handelt sich hierbei nicht um Realismus im gewöhnlichen Sinne, um die individuelle Naturwahrheit; es handelt sich vielmehr um stilistische Gewandtheit in der Wiedergabe der Formen. Wenn wir auch keine anderen Hilfsmittel besässen, so würden wir allein schon aus unseren Schriftquellen wissen, dass mit Praxiteles die Marmortechnik ihren höchsten

1) Fröhner, Notice, Nr. 75. Furtwängler, Meisterwerke, S. 570.

2) Quintilian., Inst. Orat., XII, 10, 9.

Grad der Vollkommenheit erreicht [1]). Glücklicher Weise besitzen wir aber noch ein besseres Zeugniss als diese literarischen; am Hermes von Olympia haben wir vor Augen, wie vollendet Praxiteles die nackten Theile wiedergab, wie fein er den Gegensatz zwischen dem liebevoll geglätteten Fleisch und dem krausen Haar zu berechnen wusste, wie geschickt er sich des Bohrers bediente, um die Haarlocken loszulösen und durch diese glückliche Neuerung überraschende Wirkungen zu erzielen. Kein Meister vor ihm hat die Fleischtheile so weich und warm zu modelliren verstanden, keiner hat ein feineres Licht- und Schattenspiel darüber ausgebreitet.

Endlich muss das Lob hervorgehoben werden, das die römischen Kunstkenner den Köpfen des Praxiteles ertheilen [2]). In ihnen kommt die Eigenart des Meisters vielleicht am kräftigsten zum Durchbruch. Wir machten schon auf die ganz neue Art und Weise aufmerksam, wie Praxiteles die classische Anordnung des Haars an seinen Statuen abändert, wie er die langen Locken des thespischen Eros flattern lässt, dem Apollo Sauroktonos eine weibische Frisur giebt und in die welligen Haarsträhnen der Knidierin einen Zug vornehmer Einfachheit zu legen versteht. Aber ganz besonders weiss er dem Antlitz ein eigenartiges Gepräge zu geben, indem er dem Auge durch die Zurücknahme des unteren Lids jenen verschleierten, feuchten Blick verleiht, den man bei der Knidierin bewunderte, oder indem er um die Lippen jenes leise Lächeln spielen lässt, das im Gesicht des Apollo Sauroktonos einen so schelmisch-heiteren Ausdruck erzeugt. Zahlreiche Repliken beweisen, welches Glück der berühmte Gesichtstypus der Knidierin bei den Nachfolgern des Praxiteles gemacht hat. In gewissen Köpfen, wie dem einer Aphrodite in Petworth, klingt jener Typus so deutlich nach, dass man versucht sein möchte, an den Meister selbst zu denken, wenn es nicht unverständig wäre, das Verzeichniss seiner Originalwerke in's Unbegrenzte zu erweitern (Fig. 155) [3]).

Wir werden noch mehr als einmal erfahren, wie mächtig Praxiteles die Kunst des vierten Jahrhunderts beeinflusst hat. Zu-

---

1) „Praxiteles marmore nobilitatus est": Plinius, Nat. Hist., 7, 127. Vgl. 36, 20.

2) „Praxitelia capita": Cicero, de divinatione, II, 21, 48.

3) Furtwängler, Meisterwerke, S. 640 ff. Atlas, Taf. XXVI. Paul Arndt erkennt den Stil des Praxiteles auch in einem schönen Münchener Kopf (Glyptothek Nr. 39): Ueber einen Koratypus praxitelischer Zeit, Festschrift für J. Overbeck, S. 96.

nächst waren es seine unmittelbaren Schüler, die seine Lehre in sich aufnahmen und seine Richtung fortsetzten. Aber ganz besonders verdient es Beachtung, in welchem Umfang sein Stil in den Produkten des Kunstgewerbes sich geltend macht: seine reizenden Werke sind auch für bescheidenere Künstler eine unerschöpfliche Quelle der Anregung gewesen. Manche attische Grabstele zeigt uns eine zierlich sich anlehnende Gestalt, die einen Lieblingsrhythmus des Meisters wiedergiebt[1]; der Liebreiz der Knidierin strahlt aus gewissen Frauenköpfen der Grabsteine unverkennbar uns entgegen. Endlich scheinen die Terracotten von Tanagra einen Theil ihrer Anmuth dem Einfluss zu verdanken, den seine Werke auf das Gewerbe ausübten. Seit wir die Reliefs von Mantinea wieder besitzen (vgl. o. Fig. 128f.), lässt sich die nahe Verwandtschaft zwischen den praxitelischen Musen und jenen gefälligen Figürchen nicht verkennen, die so rasch die strengeren, von den Koroplasten des fünften Jahrhunderts modellirten Terracotten verdrängten: den zierlichen Wurf der Gewänder, die natürliche Anmuth der Stellungen haben sie mit den praxitelischen Schöpfungen gemein; ja bis in die Köpfe lässt sich die Uebereinstimmung verfolgen: der im Verhältniss zum Körper sehr kleine Kopf, die länglichen und mandelförmig geschnittenen Augen, der niedliche Mund mit der etwas kräftig gebauten, vorgestülpten Unterlippe, endlich die Frisur mit den leicht aufgebauschten Haarsträhnen, das Alles erinnert an praxitelische Köpfe[2]. So lebt der Geist des grossen athenischen Meisters in diesen wunderbar zierlichen Gebilden weiter; sie sind so zu sagen getränkt mit Liebreiz aus seinen Werken.

Fig. 155. Aphrodite, Marmorkopf aus der Sammlung des Lord Leaconfield zu Petworth in England.

1) Michaelis, Attische Grabreliefs, Zeitschr. für bild. Kunst, N. F. IV, S. 233, Fig. 21.

2) Pottier, Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, S. 112.

VIERTES KAPITEL.

DIE GENOSSEN DES SKOPAS.
DIE SCULPTUREN AM MAUSOLEUM.

§ 1. BRYAXIS UND LEOCHARES.

Als Skopas auf der Höhe seines künstlerischen Ruhmes es unternahm, das dem karischen König Maussolos errichtete Prunkgrab zu schmücken, da verband er sich mit Genossen, die ihr schon begründeter Ruf seiner Wahl empfahl. Es waren Attiker oder doch Bildhauer, die sich in Athen durch ihre Arbeiten bekannt gemacht hatten. Wir können uns dem Studium der Mausoleumsculpturen nicht zuwenden, ehe wir nicht eine Vorstellung von der persönlichen Kunstweise dieser Meister uns gebildet haben; denn wir sollen doch, wenn irgend möglich, den Antheil bestimmen, den ein jeder von ihnen an diesem Sammelwerke hat, und nachzuprüfen vermögen, mit welchem Recht man sie als Urheber des einen oder anderen Stückes in Anspruch nimmt. Timotheos ist uns schon bekannt; so erübrigt uns zusammenzustellen, was die Schriftquellen und Denkmäler über die beiden Anderen lehren.

Der Name des Bryaxis sieht nicht nach einem Attiker aus; er war nachweislich in Karien gebräuchlich[1]). Und doch sichert ihm das einzige Zeugniss, das wir über den Ursprung des Meisters besitzen, die Eigenschaft als Athener. Nimmt man also auch an, dass er von Geburt Karier war, so muss man doch zugeben, dass er sich in Athen gebildet und dort gelebt hat[2]). Wir kennen

1) Bull. de corresp. hellén., IV, 1880, p. 316.

2) Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 322. Als Athener wird er von Clemens Alexandrinus (Protrepticus, IV, 48) bezeichnet. Einer lateinischen Inschrift („opus Bryaxidis"), die sich zu Rom fand, lässt sich darüber nichts entnehmen; vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 492.

übrigens von ihm ein authentisches Werk, das seine Namensunterschrift trägt und neuerdings zu Athen aufgefunden wurde: es gehört seiner Anfangszeit an. Das Denkmal, um das es sich handelt, war von drei Phylarchen, einem Vater mit seinen beiden Söhnen, in Erinnerung an einen Preis gestiftet, den sie bei einem hippischen Wettkampf für ein Paradekunststück, die Anthippasia, davongetragen hatten. Die Unterschrift des Bryaxis steht auf einer Seite der plastisch geschmückten Basis, auf der das Monument sich erhob [1]); auf

Fig. 156. Basis eines von athenischen Phylarchen errichteten Denkmals. (Athen.)

jeder der drei anderen Seiten ist ein Berittener dargestellt, der auf einen Dreifuss zureitet (Fig. 156) [2]). Es wäre unbillig, wollten wir den Bryaxis nach diesen Reliefbildchen beurtheilen, die sich nicht über die mittelmässigen Leistungen der gewerbsmässigen Bildhauerei erheben; die Pferde sind schwerfällig, die Reiter einer wie der andere — kurz, wir haben es mit dem landläufigen Stil der attischen Marmorarbeiter zu thun. Man muss vielmehr das Werk des Bryaxis in einer Nikestatue erkennen, die etwas später dicht bei jener Basis gefunden und von Kavvadias sehr glücklich in der Weise ergänzt wurde, dass er sie auf eine Säule stellte (Fig. 157) [3]). Dies Werk macht dem Bildhauer mehr

1) *Βρύαξις ἐπόησεν.* Homolle, Bull. de corresp. hellén., XV, 1891, p. 369. Homolle macht darauf aufmerksam, dass in der Inschrift der Phylarchen sich noch die alte Orthographie *ο* = *ου* findet, folglich das Denkmal früher ist als 360.

2) Diese Reliefs hat Couve im Bull. de corresp. hellén., XVI, 1892, p. 550—559, pl. III—VII veröffentlicht. Vgl. *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1893, Taf. 6 und 7; S. Reinach in der Gazette des Beaux-Arts, 1. März 1894, S. 225.

3) Für die Ergänzung des Denkmals vgl. Kavvadias, *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1893, p. 39—40, Taf. 4 und S. 47.

Ehre, als die Reliefs an der Basis. Die Nike ist darauf berechnet, von vorn betrachtet zu werden, und hat den schönen Schwung der epidaurischen Siegesgöttinnen (vgl. o. S. 214); sie ist zwar nur in breiten Massen angelegt, aber ihre stilistischen Eigenthümlichkeiten lassen keinen Zweifel über die Zugehörigkeit ihres Meisters zur attischen Schule.

Fig. 157. Niketorso, gefunden bei der Basis des Phylarchendenkmals. (Athen.)

Ein Asklepios und eine Hygieia, die er für Megara lieferte, waren ein bedeutendes Werk, bei dem der Künstler seine Fähigkeiten mit mehr Behagen entfalten konnte [1]). Beachtenswerth ist, dass Bryaxis, nachdem er so für Athen und Megara gearbeitet, von nun an sein Talent in den Dienst der griechischen Städte Kleinasiens stellt. Seit er um 350 durch die mit Skopas gemeinsam übernommene Aufgabe nach Karien geführt worden war, scheint er den Rest seines Lebens in Asien verbracht zu haben. In der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts entstand also wohl sein Dionysos von Knidos, sowie Zeus und Apollo, die er sammt mehreren Löwen für die lykische Stadt Patara lieferte; desgleichen die fünf kolossalen Götterbilder, welche die Rhodier bei ihm bestellten, und der Apollo, den Antiochos Philadelphos von Syrien später nach dem Tempel zu Daphne bei Antiochia verpflanzte. Die Statue war natürlich älter als die Gründung dieses Tempels, da Antiochia erst im dritten Jahrhundert (um 298) sich zur grossen Stadt entwickelte und jenen Namen annahm. Wir können auf römischen Münzen von Antiochia ein kleines Abbild dieser Statue nachweisen: Apollo erscheint im langen Kitharödengewand mit der Leier im Arm [2]). Das Interessanteste bei diesem Werk war übrigens die Technik; Bryaxis hatte

---

1) Für diese und die folgenden Statuen findet man die Zeugnisse der Alten zusammengestellt bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1316—1327. Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 383 ff.

2) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, IV, S. 111, Münztafel V, Nr. 39; dazu S. 96. [Auch in Overbeck's Griech. Plastik, II⁴, Fig. 167 findet man die Münze abgebildet.]

nämlich das alte bei den akrolithen Statuen angewandte Verfahren, wonach nur der Kopf und die Extremitäten von Marmor waren, wieder zu Ehren gebracht. Der Körper bestand aus vergoldetem Holz, die nackten Theile aus Marmor, in die Augen waren Edelsteine eingesetzt[1]). Eine derartige Technik schloss eine gewandte Ausführung keineswegs aus; wir dürfen an eine ähnlich sorgfältige Arbeit denken, wie sie beispielsweise den italienischen Holzstatuen des fünfzehnten Jahrhunderts aus Quercia's Schule eigen ist.

Fig. 158. Serapisbüste. (Britisches Museum.)

So handhabte also auch Bryaxis jenes Verfahren der Vergoldung und Incrustation, das in der Goldelfenbeinbildnerei noch immer in Uebung war. Vielleicht darf man auf Grund dieser Thatsache ein Werk von seltsamer und umständlicher Technik, über das sich eine förmliche Legende gebildet hat, dem Bryaxis zuschreiben; ich meine den sogenannten Pluto von Sinope, den ein Ptolemäer in Befolgung eines Traumes vom Pontos hatte kommen lassen, um ihn im Serapeum der Vorstadt Rhakotis zu Alexandria aufzustellen[2]). Nach dem

1) Libanius, Orat. 61. Eine noch genauere Beschreibung ist uns an einer wenig bekannten Stelle der Kirchengeschichte des Philostorgios überliefert, die Max Egger in der Revue des etudes grecques, 1889, p. 102 besprochen hat.

2) Clemens Alexandr. Protrept., IV, 48. Ueber den Serapiscult zu Alexandria vgl. G. Lafaye, Histoire des divinités d'Alexandrie, p. 16 sq.

Stoiker Athenodoros aus Tarsos, den Clemens Alexandrinus citirt, war die Technik bei dieser Statue im höchsten Grade sonderbar; man sah an ihr Gold, Silber, Bronze, Eisen, Zinn und alle Arten von edlen und harten ägyptischen Steinen vereinigt. Möglicher Weise könnte somit Bryaxis der Schöpfer jenes Typus des hellenisirten ägyptischen Serapis sein, der mit seinem dichten Bart, seinem hohen Haaraufsatz in Form eines Modius, seinem milden, wohlwollenden Gesichtsausdruck in der Diadochenzeit so oft wiederholt wurde (Fig. 158)[1]. Uebrigens wollen wir doch bemerken, dass wir uns zwei sehr verschiedenen Ueberlieferungen gegenüber befinden: Athenodor, der allein den Namen des Bryaxis anführt, nicht ohne ihn ausdrücklich von dem Zeitgenossen des Skopas zu unterscheiden, setzt die Ausführung der Statue in der Zeit von Ramses dem Grossen an; nach seiner Versicherung war sie ein Bild des Osiris, das der Pharao bestellt hatte[2]. In der grundverschiedenen anderen Ueberlieferung, die dem Ptolemäos Soter oder Ptolemäos Philadelphos die Widmung der aus Sinope geholten Plutostatue zuweist, ist von Bryaxis gar nicht die Rede[3]. Wir sind also wohl berechtigt, die Statue griechischen Stils, die als Vorbild für den hellenisirten Serapis diente[4], für ein Werk der Ptolemäerzeit anzusehen; in der That zeigen die ältesten Darstellungen dieses Gottes in seiner griechischen Form, die wir auf Münzen des Ptolemäos VI. besitzen, einen Typus, der mit dem Zeustypus der lysippischen Schule sehr verwandt ist[5].

Keinen Grund giebt es, das dem Bryaxis zugeschriebene Porträt des Seleukos in Zweifel zu ziehen[6]. Ob es nun älter oder jünger ist als 321, in welchem Jahr Seleukos Satrap von Babylon wurde, es beweist unter allen Umständen, dass die Thätigkeit

---

1) Beispielsweise in der umstehend abgebildeten Büste des Britischen Museums und einer ebensolchen des Vatican: Helbig, Führer, I, Nr. 239. Obige Ansicht hat Brunn (Geschichte der griech. Künstler, I, S. 384 ff.) verfochten.

2) Athenodoros erklärt, es sei eine so alte Statue gewesen, dass man behaupten konnte, sie sei nicht von Menschenhänden geschaffen (*ἀχειροποίητον*). Er bemerkt, sie sei nicht das Werk des Bryaxis von Athen, sondern eines gleichnamigen Meisters (*οὐχ ὁ Ἀθηναῖος, ἄλλος δέ τις ὁμώνυμος ἐκείνῳ τῷ Βρυάξιδι*). Kroker (Gleichnamige griech. Künstler, S. 20) hat in den Sätzen des Clemens Alexandrinus alles das hervorgehoben, was die Zuweisung dieser Statue an Bryaxis zu bestreiten gestattet.

3) Clemens Alex. a. a. O., Plutarch, De Iside, 28; Tacitus, Hist., IV, 63 und 64.

4) Vgl. Michaelis, Journal of Hellenic Studies, VI, 1885, p. 289 sqq.

5) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen hellenisirter Völker, Taf. VIII, 12.

6) Plinius, Nat. Hist., 34, 73.

unseres Bildhauers sich ziemlich tief in die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts hinein erstreckte.

Beim letzten der Mitarbeiter des Skopas, bei Leochares, frägt es sich zunächst, ob er Athener war. Man kann nämlich dem Zeugniss einer griechischen, aber erst aus römischer Zeit stammenden Inschrift, die ihn als Athener bezeichnet, nicht durchaus trauen [1]). Sicher ist das Eine, dass er zu Athen arbeitete und dort durch zahlreiche Werke seinen Ruf begründete und, der Natur seiner Begabung entsprechend, an die künstlerische Ueberlieferung der Attiker anknüpfte. Da er jünger ist als Skopas, gehört er der jungen Generation der athenischen Schule an; fallen seine ersten Werke in die Zeit um 360, so konnte er noch das Drama von Chäronea (338) miterleben und vom Glanz des makedonischen Königthums sich berücken lassen: seine letzten Werke waren bestimmt, die Familie König Philipp's zu verherrlichen und eine Episode aus dem Leben Alexander's des Grossen im Bilde festzuhalten. Das letzte Datum, das wir über seine künstlerische Thätigkeit besitzen, weist in die Zeit um 323 [2]).

Eines der ältesten Werke des Leochares ist ein Porträt des Isokrates, das der athenische Feldherr Timotheos vor dem grossen Tempel zu Eleusis aufstellen liess; es ist unbedingt älter als das Jahr 355, in dem Timotheos verbannt wurde [3]). Der Bildhauer scheint sich dem Porträtfach, das durch den Realismus des Demetrios einen ganz neuen Aufschwung genommen hatte, mit Erfolg gewidmet zu haben. Ein durchaus realistisches Werk war sein Bildniss des Sklavenhändlers Lykiskos, in dem der Künstler mit packender Naturwahrheit die Verschmitztheit eines gemeinen Schacherers verkörpert hatte [4]). Die Eitelkeit der Bürger Athens, die sich immer häufiger porträtiren liessen, bot ihm weitere Gelegenheiten, sein Talent auf diesem Gebiete darzuthun. Unter Mitwirkung seines Zeitgenossen Sthennis stellte er sämmtliche Glieder der attischen Familie des Pasikles in ganzer Figur in Statuen dar, die dann auf der Akropolis

---

1) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 505.

2) Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 386—391.

3) Vgl. Pseudo-Plutarch, Vita X orat., Isocrat. 27, wo man die metrische Widmung findet.

4) Plinius, Nat. Hist., 36, 79. Diese sowie die auf die anderen Werke des Leochares bezüglichen Autorenstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1303—1315. [Es ist übrigens stark bezweifelt worden, ob dies Porträt des Lykiskos wirklich von Leochares ist. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik II [4], S. 93.]

Aufstellung fanden[1]). Eine andere Statuengruppe, die an der Basis die Unterschrift des Leochares trug, erhob sich in der Nähe des Prytaneion: zweifellos haben wir es auch hier mit Porträts zu thun[2]). Endlich bezeugt eine ganze Reihe von Inschriften, die in der Nähe der Akropolis gefunden wurden, dass der Meister sich grossen Zulaufs erfreute, und dass seiner Werkstatt Aufträge zu Votivbildern und Weihreliefs in Menge zu Theil wurden[3]).

Aber wenn auch Leochares eine gewisse Vorliebe für das Porträt bekundet, so verzichtet er deshalb doch keineswegs auf die Herstellung von Götterbildern, die das vierte Jahrhundert auch weiterhin, nur in neuer Auffassung, entstehen sah. Er ist in dieser Hinsicht ein rechtes Kind seiner Zeit: voll Achtung vor der Ueberlieferung, dabei ein Neuerer im Stil und im Ausdruck; wenigstens kann man das aus den Schriftquellen folgern, die ihm zahlreiche, grösstentheils für Athen bestimmte Cultstatuen zuweisen: so z. B. den Zeus Polieus auf der Akropolis, den wir vielleicht auf attischen Münzen der Kaiserzeit in Umrissen besitzen[4]), und einen Zeus als Donnerer, der später im Tempel des Jupiter Tonans auf dem Capitol seinen Platz fand. Im Piräus sah man hinter der sog. „langen Halle" *(στοὰ μακρά)* in der Nähe des Meeres ein anderes Zeusbild von ihm, das den Gott mit der allegorischen Figur des Demos zusammengestellt zeigte. Auch Apollostatuen schuf er, namentlich eine des Apollon Alexikakos, die sich vor dem Tempel des Gottes im Kerameikos von Athen erhob; ihr zur Seite stand ein älteres Bild dieses Apollo, das Kalamis geschaffen hatte (vgl. Band I, S. 428).

Als die Arbeiten am Mausoleum den Leochares nach Kleinasien führten, war der Bildhauer schon sehr bekannt. So lag es nahe, dass sich die Bewohner von Halikarnass an ihn wandten und ihm die Statue des Ares in Arbeit gaben, die dann in einem Tempel ihrer Stadt aufgestellt wurde. Aber Leochares kehrte nach Griechenland zurück und stellte in den letzten Jahren seiner Laufbahn sein Talent in den Dienst der neuen Macht, die zu Chäronea den letzten

---

1) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 89. Die Basis, die zwischen den Propyläen und dem Parthenon aufgefunden wurde, hat in der Kaiserzeit als Postament für Statuen des Augustus, Drusus, Germanicus und Trajan gedient.

2) Löwy a. a. O., Nr. 77.

3) Löwy a. a. O., Nr. 78—82.

4) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, I, S. 54 [und Griech. Plastik II[4], Fig. 165].

Widerstand Athens gebrochen hatte; wie Lysippos, so scheint es, wurde auch er Hofbildhauer der königlichen Familie von Makedonien. In Olympia schmückte er das kreisrunde Bauwerk des Philippeion, das Philipp nach dem Siege von Chäronea gestiftet hatte, mit Goldelfenbeinstatuen: es waren Porträts von den Mitgliedern der königlichen Familie, Philipp und Olympias, Alexander, Amyntas und seine Frau Eurydike[1]). Später, als Alexander schon seinen Siegeslauf durch Asien genommen hatte, gab des Königs Freund Krateros

Fig. 159. Alexander mit Krateros auf der Löwenjagd. (Louvre.)

dem Künstler den Auftrag zu einer Bronzegruppe, die für Delphi bestimmt war und eine Episode aus einer jener grossen königlichen Jagden verewigte, die Alexander nach Art der asiatischen Despoten zu veranstalten liebte. Ein zu Messene gefundenes Relief des Louvre enthält zweifellos eine Erinnerung an diese Gruppe des Leochares (Fig. 159)[2]). Der König ist als neuer Herakles dargestellt: nackt, das flatternde Löwenfell am linken Arm, fällt er mit seiner Doppelaxt einen Löwen an, der gerade einen Hund zu Boden gestreckt hat; ein Reiter eilt ihm zu Hülfe: es ist Krateros, bewaffnet mit einer Lanze und das Haupt mit einem makedonischen, breitkrämpigen Hut *(καυσία)* bedeckt. Lysippos hatte, wie es hiess, bei der Gruppe mitgewirkt; ohne Zweifel hatte er sich die ehrenvolle Aufgabe vorbehalten, die Züge Alexander's wiederzugeben.

1) Pausanias, V, 20, 9.

2) Löschcke, Jahrb. des arch. Inst., III, 1888, S. 189, Taf. VII.

Alle diese Zeugnisse bestätigen die Fruchtbarkeit und den Ruhm des Leochares; aber wir besitzen noch ein besseres Hülfsmittel, um die Eigenartigkeit seiner Begabung zu ermessen. Eine Marmorgruppe des Vatican, unter Lebensgrösse, ist eine verkleinerte, aber allem Anschein nach sehr getreue Copie einer Bronzegruppe, in der der Künstler den Adler des Zeus mit dem geraubten Ganymedes dargestellt hatte. Das Werk muss später nach Rom verpflanzt worden sein, denn Plinius begnügt sich nicht damit, es nur so zu erwähnen; er bewundert vielmehr im Einzelnen, mit welcher Sorgfalt der Vogel seine köstliche Last erfasste, indem er sich vorsah, mit seinen scharfen Klauen auch nur durch das Gewand hindurch den zarten Körper des Knaben zu verletzen[1]). Diese Angabe passt genau auf die Gruppe des Vatican (Fig. 160)[2]). Indem der Adler seine grossen Flügel in horizontaler Richtung mächtig entfaltet, indem er den Blick gen Himmel richtet und den Schnabel wie zu einem Triumphschrei öffnet, entführt er in siegreichem Aufflug den jungen Hirten, ihn sorgsam zwischen den Fängen haltend. Ganymedes stösst eben vom Erdboden ab; die Syrinx ist seinen Händen entfallen, sein Hund, der am Fuss des die Gruppe stützenden Baumstammes hockt, heult dem Entschwebenden nach. Ungeschickte Ergänzungen haben gewisse Theile der Gestalt des Ganymedes entstellt, besonders seinen linken Arm, der anspruchsvoll mit der Bewegung eines Tänzers nach oben gebogen ist; zweifellos griff die mehr ausgestreckte Hand nach dem Hals des Adlers, um dort einen Stützpunkt zu suchen*). Abgesehen von diesen Mängeln haben wir es mit einer geschickt aufgebauten Gruppe zu thun, bei der offenkundig das Bestreben bestand, in der Richtung der Arme und Beine wechselseitige Symmetrie zu erzielen. Der Kopf ist charakteristisch: wir werden später sehen, dass dieser jugendliche Typus mit seinen wallenden Locken in der Diadochenzeit besonders beliebt wurde. Vor Allem aber können wir an der vaticanischen Copie die ganze Kühnheit dieser Composition ermessen, die dem Erfindungsgeist des Leochares alle Ehre macht. Man bedenke doch, es handelt sich nicht nur einfach darum, eine geflügelte

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 79.

2) Helbig, Führer, I, Nr. 398, wo auch die ältere Literatur verzeichnet steht. Brunn, Denkmäler, Nr. 158.

*) [Nach der gewöhnlichen Ansicht wäre dieser linke Arm vielmehr stärker gekrümmt gewesen, so dass die Hand die Augen beim Flug nach der Sonne beschattete. Vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1246.]

Figur, etwa eine Nike, darzustellen, wie sie durch den Schlag ihrer eigenen Flügel sich emporschwingt: über dieses Problem war ja die griechische Kunst längst Meister geworden. Nein, der Bildhauer

Fig. 160. Ganymedes, vom Adler entführt. (Rom, Vatican.)

geht hier noch einen grossen Schritt weiter. Eine in der freien Luft schwebende Figur darzustellen, die gleich einer Last von einem Flügelwesen hochgehoben wird; der Gruppe eine aufsteigende Bewegung zu verleihen; durch den Schwung dieser Bewegung die unentbehrliche künstliche Stütze in Vergessenheit zu bringen; mit einem Wort, ein Motiv, das in's Bereich der Malerei oder des Re-

liefstils gehört, auf ein statuarisches Werk zu übertragen — darin besteht das Problem, das Leochares zu lösen unternahm. Hat er etwa einem Gemälde den Vorwurf entlehnt? Hatte irgend ein Maler vor ihm schon die in den Lüften schwebende Gruppe dargestellt, wie wir sie auf einem schönen Bronzerelief am Deckel eines Spiegels sehen[1])? Das wäre sehr wohl möglich; aber das Verdienst des Leochares ist darum kein geringeres. Es bleibt ihm die Ehre, mit einziger Leichtigkeit über eine ganz gewaltige Schwierigkeit Herr geworden zu sein und so die Plastik um ein neues Thema bereichert zu haben.

Der Ganymed des Vatican ist nicht das einzige Werk, an dem wir heute den Stil und die Manier des Leochares beobachten können. Nach viel gelehrtem Streit hin und her scheint eine berühmte, seit Jahrhunderten bekannte Statue ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte erhalten zu haben, und alle Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass sie unserem athenischen Meister zuzuschreiben ist. Der Apollo vom Belvedere wurde gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts gefunden, und zwar nicht, wie man oft wiederholt hat, in Porto d'Anzo, sondern nahe bei Grotta Ferrata auf einem Grundstück des damaligen Cardinals Giuliano della Rovere[2]). Als der Cardinal unter dem Namen Julius II. den päpstlichen Thron bestiegen hatte, liess er die Statue aus seinem Garten bei S. Pietro in Vincoli nach dem Vatican bringen, wo sie beständig einen Ehrenplatz inne hatte. Montorsoli, ein Schüler Michelangelo's, ergänzte die zerbrochenen Teile, den rechten Unterarm, die linke Hand und die obere Hälfte des als Stütze dienenden Baumstrunks (Fig. 161)[3]). Die Auffassung, durch die sich Montorsoli bei seiner Ergänzung leiten liess, blieb lange die maassgebende und bildete für Winckelmann die Grundlage zu seinen begeisterten Lobpreisungen. Der Gott war nach dieser Auffassung in dem Moment dargestellt, wie er als Sieger aus dem

---

1) Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu Tafel CXLVII.

2) Helbig, Führer, I, 158. Ueber den Fundort vgl. Ch. Hülsen, Jahrb. des arch. Inst., V, 1890, Arch. Anzeiger, S. 48. Ueber die Geschichte des Belvedere und die Statuen im Antiquarium des Papstes vgl. Michaelis, Statuenhof im vaticanischen Belvedere, Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, S. 5—72.

3) Es giebt bekanntlich Zeichnungen, die uns die Statue vor der Ergänzung zeigen; vgl. Michaelis a. a. O., S. 10. E. Müntz, Les Antiquités de la ville de Rome aux quatorzième, quinzième et seizième siècles. Rev. arch., 1887, I, p. 179; Müntz erwähnt eine gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts entworfene Zeichnung eines italienischen Künstlers, dessen Skizzenbuch sich nach Justi's Angaben im Escurial befindet.

Fig. 161. Apollo vom Belvedere. (Rom, Vatican.)

Kampf gegen den Drachen Python hervorging; Stolz und Verachtung im Blick schreitet er einher, die Linke hält den Bogen, der gestreckte rechte Arm macht die Bewegung eines Schützen, der eben einen Pfeil abgeschossen hat. Das blieb die übliche Deutung bis zu dem Augenblick, wo Stephani eine zu Petersburg in der Sammlung des Grafen Stroganoff befindliche Bronzestatuette veröffentlichte, die angeblich zu Paramythia in Epirus gefunden worden war [1]). Wir haben es offenbar mit einer Copie der vaticanischen Statue zu thun, nur mit einer neuen Einzelheit: die linke Hand der Statuette hält nämlich einen zerbrochenen Gegenstand, in dem Stephani das Bruchstück einer Aegis erkennen wollte [2]). Daraufhin musste man Winckelmann's Deutung fallen lassen. Apollo hielt jetzt die Aegis, deren Anblick Furcht verbreitet, und mit einem Ausdruck des Zorns und stolzer Verachtung trieb er erschreckte Feinde in die Flucht. Und an welche Feinde liess sich da besser denken als an die Galater, die im Jahre 279 bei ihrem Einfall nach Griechenland auch Delphi angegriffen hatten, aber in panischem Schrecken entflohen waren, als sie Apollo selbst in den Reihen der Phoker kämpfen gesehen? Damit hatte das Original der vaticanischen Statue zugleich seine ganz bestimmte Datirung bekommen: es war ein Weihgeschenk, das zur Erinnerung an die Abwehr der Galater bald nach 278 in Delphi errichtet worden sein musste. Aber ist denn auch die Bronze Stroganoff, auf die man sich bei dieser ganzen Combination beruft, in Wirklichkeit antik? Mehrere Gelehrte, die sie darauf hin prüften, haben ihre Aechtheit bestritten [3]). Furtwängler leugnet sie rundweg und versichert, dass technische Merkmale ihren modernen Ursprung verrathen [4]).

In Bezug auf das Attribut in Apollo's linker Hand hatte Mon-

---

1) Stephani, Apollon Boedromios, Petersburg, 1860.

2) Wir wollen nicht alle die Abhandlungen aufzählen, die über dies Bruchstück geschrieben worden sind. Man findet die betreffende Literatur bei Overbeck, Griech. Kunstmythologie, V, Apollon, 1889, S. 248. Das Interesse an dieser Polemik ist heute vollständig erloschen.

3) Nach Hoffmann (Herm-Apollo Stroganoff, Marburg, 1889) gehört der Arm mit dem Aegisfragment gar nicht zu der Statuette. Vgl. Winter, Jahrb. des arch. Inst., VII, 1892, S. 165: Der Apoll von Belvedere. Winter entwickelt in diesem wichtigen Aufsatz mit grossem Scharfsinn die Gründe, die ihn veranlassen, das Original der vaticanischen Statue dem Leochares zuzuschreiben.

4) Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik, S. 660 ff. Furtwängler widmet der Statue vom Belvedere eine sehr eingehende Untersuchung, die Winter's Resultate nur bestätigt. Was wir im Text geben, ist nur eine kurze Zusammenfassung dessen, was diese beiden Gelehrten ermittelt haben.

torsoli das Richtige geschen. Man begreift nicht, wozu der Gott den Köcher an der Schulter hängen hat, wenn er nicht den Bogen führte. Die rechte Hand machte ursprünglich keine so anspruchsvolle Bewegung, sondern hing einfach herab und hielt einen Lorbeerzweig, dessen Blätter man noch an dem stützenden Baumstamm sieht, der vom Copisten bei der Uebertragung des Bronzeoriginals in Marmor hinzugefügt wurde. Dieser Zweig ist das Sinnbild der Lustration; dasselbe Attribut führte, wie wir sahen (Band I, S. 428), schon der Apollon Alexikakos des Kalamis, der vor dem Tempel des Apollon Patroos auf dem Kerameikos von Athen sich erhob.

Nun aber hatte Leochares für eben diesen Tempel eine Apollostatue gearbeitet (vgl. oben S. 334): kann er da nicht sehr wohl den alten Typus des Gottes mit Bogen und Sühnzweig, wie man ihn auf archaischen Münzen sieht, wieder aufgegriffen haben[1])? Die Vermuthung gewinnt an Boden, wenn man nach Winter's Vorgang die Statue vom Belvedere mit dem vaticanischen Ganymedes vergleicht. Dieselbe über's Kreuz gehende Symmetrie in der Haltung der Arme und Beine, denselben Faltenwurf in der Gewandung, dieselbe sorgfältige Wiedergabe des wallenden Haares fanden wir auch schon beim Ganymedes. Die liebevolle Darstellung der Sandalen aber, deren reiche Ciselirarbeit die zarte Glättung der Fleischtheile erst recht zur Geltung kommen lässt, erinnert entschieden an den Hermes des Praxiteles.

Sieht man auf die Statue als Ganzes, auf die allgemeine Stilhaltung, so findet man auch da nichts, das mit den Gepflogenheiten der Kunst des vierten Jahrhunderts nicht in Uebereinstimmung wäre. Höchstens könnte die Anordnung des Haares einen späteren Zeitansatz empfehlen. Auf diesen künstlichen Aufputz des lockigen, welligen, in den Nacken wallenden Haares, das oben auf dem Kopf in einen grossen Knoten aufgenommen ist, hat man sich oft berufen, um das Original unserer Statue der hellenistischen Zeit zuzuweisen; oder man hat den Copisten dafür verantwortlich gemacht, der sich nur sehr frei an sein Vorbild gehalten habe, während ein vom Bildhauer Steinhäuser in Rom gekaufter Marmorkopf des Baseler Museums, bei dem der hoheitsvolle Stolz des Ausdrucks mit grosser Kraft, das Haar aber einfacher wiedergegeben ist, dem Original am

1) Overbeck, Apollon, Münztafel III, 52. Furtwängler, Meisterwerke, S. 663, Anm. 4.

nächsten komme[1]). Indessen, nichts hindert uns anzunehmen, dass diese Art der Haaranordnung schon den Meistern des vierten Jahrhunderts bekannt war; man bemerkt sie schon auf den vor 358 geprägten Münzen von Amphipolis[2]), und warum sollte ein Zeitgenosse des Praxiteles sich an den von diesem eingeführten Verbesserungen in der Haarbehandlung nicht ein Muster nehmen? Der Kopf Steinhäuser ist in Wahrheit sehr viel eher eine freie griechische Copie; die wesentlichen Züge des Originals hat man nicht bei ihm, sondern bei der römischen Copie des Vatican zu suchen.

Wir verzichten darauf, die auffallend widersprechenden Urtheile, die von der modernen Kritik über den Apoll vom Belvedere abgegeben worden sind, im Einzelnen durchzugehen. Gelobt bis zum Uebermaass, dann wieder ungerecht herabgesetzt ist diese berühmte Statue das Opfer zu allgemeiner ästhetischer Theorien gewesen; sie verdient weder die Lobeshymnen Winckelmann's, noch die durch eine übertriebene Bewunderung herausgeforderte Geringschätzung. Wir wollen ihr einfach den Platz wieder anweisen, den sie zeitlich und geschichtlich zu beanspruchen hat als Werk eines Meisters, der mit Ehren neben Praxiteles und Skopas genannt zu werden pflegt, als Werk grossen Stils von tadelloser Reinheit der Linienführung, von fein abgewogener Schönheit und einzig harmonischem Ebenmaass. Glaubt man eine gewisse Vorliebe für allzu schlanke Verhältnisse, etwas weibisch Geziertes in der Frisur, eine fast akademische Correctheit im Ganzen wahrzunehmen, so wollen wir dem nicht widersprechen. Die Werke des Leochares scheinen das an sich gehabt zu haben, denn eine antike Schriftstellernotiz berechtigt uns, in ihm einen sorgfältig klügelnden Meister zu erblicken, der für alle Feinheiten der Form ein vollendetes Verständniss besass[3]).

Zwischen dem Apollo vom Belvedere und der berühmten Statue des Louvre, die unter dem Namen „Diana von Versailles“ bekannt ist (Fig. 162), hat man schon längst eine nahe Stilverwandtschaft

---

1) Mon. ined., VIII, Taf. 39, 40. Kekulé, Arch. Zeitung, 1878, Taf. 2. Winter meint, der Kopf Steinhäuser stelle die getreuste Copie dar. Uns scheint Furtwängler Recht zu haben, der darin eine etwas frei aufgefasste Copie erblickt.

2) Head, Historia numorum, p. 190.

3) Pseudo-Platon. Epist. 13, p. 361. Der Verfasser dieses an Dionys von Syrakus gerichteten Briefes spricht von einem Werk des Leochares, das er als *πάνυ κομψόν* bezeichnet.

Fig. 162. Die Diana von Versailles. (Louvre.)

entdeckt[1]). Die Annahme, nach der sie mit Apollo und mit einer Athene aus dem Capitolinischen Museum zusammen das delphische,

1) Ueber die Geschichte der Statue, die unter Franz I. von Italien nach Frankreich gebracht, zuerst im Schlosse von Meudon, dann in Fontainebleau, dann im Louvre Aufstellung fand, von Ludwig XIV. aber nach Versailles verpflanzt wurde, um am 18. Pluviose des Jahres VI dem Louvre

nach dem Einfall der Galater geweihte Weihgeschenk gebildet haben soll, hat früher manchen Beifall gefunden und findet ihn zum Theil noch jetzt [1]). Aber wenn man diese Hypothese schon in Bezug auf Apollo verwerfen muss, so ist das hinsichtlich der Diana von Versailles erst recht der Fall; es lässt sich kaum denken, dass diese Figur einer Jägerin, die noch dazu von ihrer Hindin begleitet ist, zu einer Kampfscene gehört haben sollte. Nur soviel bleibt richtig, dass sie als Gegenstück zum Apollo gedacht zu sein scheint und zweifellos eine Schöpfung desselben Künstlers ist. Uebrigens verwehrt uns auch bei dieser Statue nichts, sie dem vierten Jahrhundert zuzuweisen; weder die Kopfbildung, die Aehnlichkeit mit der Diana von Gabii besitzt, noch die Form der Gewandung, noch endlich die eilige Laufbewegung, die ganz ähnlich schon Praxiteles seiner Artemis von Antikyra geliehen hatte [2]). Man findet hier dieselben Züge wieder wie beim Apollo des Belvedere: eine etwas frostige Correctheit, grosse Eleganz und auffallend schlanke Formen, eine sehr strenge Stilisirung. Diese Berührungspunkte sind von solcher Tragweite, dass wir auch hier noch den Namen Leochares aussprechen dürfen.

Damit kennen wir nun die Mitarbeiter des Skopas beim Schmuck des Mausoleums. Mehr oder weniger hängen diese drei Bildhauer sämmtlich mit der attischen Schule zusammen, wenn auch jeder einzelne seine ganz besondere Art zu haben scheint. Noch auf einen wichtigen Umstand ist hinzuweisen: Bryaxis und Leochares, die beide jünger waren als Skopas, hatten im Jahre 353 das Ende ihrer Laufbahn noch lange nicht erreicht; so konnte der grosse Altmeister zweifellos auf diese Gruppe jüngerer Künstler den Einfluss ausüben, der ihm durch Alter und Berühmtheit zukam.

§ 2. DIE SCULPTUREN VOM MAUSOLEUM.

Als im Jahre 387 durch den Frieden des Antalkidas Karien an Persien zurückfiel, wurde diese Provinz unter die Hoheit eines Satrapen karischer Herkunft Namens Hekatomnos gestellt. Der Satrapentitel blieb das Vorrecht der Familie des Hekatomnos, und

---

zurückgegeben zu werden, vgl. Fröhner, Notice, Nr. 98. Die Statue ist im 16. Jahrhundert durch Barthélemy Prieur ergänzt worden.

1) Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 379, Fig. 213. Vgl. über diese Vermuthungen Wieseler in den Denkmälern von Müller-Wieseler, II, Nr. 157.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 558, sowie oben S. 304.

so folgte ihm bei seinem Tode im Jahre 377 sein Sohn Maussolos. Dieser Maussolos, den Plinius sehr verächtlich „das Königlein von Karien“ (Cariae regulus) nennt [1]), scheint ein mächtiger Herrscher und ein sehr unabhängiger Vasall des Grosskönigs gewesen zu sein. Als grosser Bauliebhaber gab er Mylasa, die alte Residenz des Hekatomnos, auf und wählte sich Halikarnass zur Hauptstadt, das er völlig umgestaltete und nach einem Plan, dessen grossartige Symmetrie Vitruv bewundert, von Neuem aufbaute. Als Verehrer griechischer Gesittung schlug er Münzen im reinsten rhodischen Stil, verfasste auch seine Regierungsdecrete in griechischer Sprache, kurzum, er war ein ebenso eifriger Philhellene wie jene lykischen Herrscher, deren stolze Grabanlagen wir oben kennen lernten. Bei seinem Tod im Jahre 353 [2]) kam die Regierung an seine Schwester Artemisia, die er nach karischer Sitte geheirathet hatte. Die Wittwe des Satrapen machte ihrem Schmerz in echt orientalischem Gepränge Luft: nicht Wettkämpfe von Dichtern und Rednern, nicht Leichenspiele wurden gespart, um die Bestattung des Herrschers würdig zu begehen. Griechenland stellte die Dichter und Redner, Theodektes trug mit einer „Maussolos“ betitelten Tragödie den Sieg davon, und Theopomp schlug bei dieser Gelegenheit seinen Lehrmeister Isokrates in der Beredsamkeit. Aber ganz besonders entfaltete Artemisia in der Anlage des Grabes eine unerhörte Pracht. Der Architekt Pythios, der einige Jahre später den Tempel von Priene zu bauen bekam, entwarf zusammen mit Satyros den Plan dazu; er schuf persönlich, wie es hiess, auch die das Ganze bekrönende Gruppe. Der plastische Schmuck wurde jenen Meistern übertragen, deren Werke wir bereits kennen, nämlich dem Timotheos, Bryaxis, Leochares und Skopas [3]). Die Arbeiten dauerten mehrere Jahre; Artemisia starb im Jahre 351, ohne ihren Abschluss zu erleben. Der zum Gattungsbegriff gewordene Name Mausoleum bezeugt zur Genüge, welche Bewunderung das Werk des Pythios hervorrief. Das Alterthum zählte es unter die sieben Weltwunder, und Lucian konnte in einem seiner Dialoge [4])

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 30. Die Titel, welche die griechischen Autoren den karischen Satrapen geben, sind *σατράπης, δυνάστης, τύραννος, βασιλεύς* etc. Vgl. Babelon, Catalogue des monnaies grecques, Les Perses Achéménides, Einleitung, S. LXXXV.

2) Dies Datum giebt Diodor an (XVI, 36, 2) und Clinton (Fasti Hellenici, II, 286) folgt ihm darin. Plinius dagegen lässt (a. a. O.) den Maussolos erst im Jahre 351/50 sterben [vgl. A. Schaefer, Demosthenes, I^4, 486 f.].

3) Vitruv (VII, praefat. 12) nennt auch den Praxiteles; doch dies Zeugniss bleibt anfechtbar.

4) Lucian, Dial. mort. 24, 1.

dem mit Diogenes sich besprechenden Maussolos die stolzen Worte in den Mund legen: „Ich habe zu Halikarnass ein überaus grosses Grabmal, wie kein anderer Todter es besitzt. Die Pferde und Menschen, die man daran abgebildet hat, sind so sorgfältig und aus so schönem Marmor gearbeitet, dass man nicht leicht einen Tempel von solcher Pracht finden dürfte. Glaubst du jetzt, dass ich Grund habe, stolz zu sein?"

Das Grab des Maussolos blieb lange unberührt [1]). Dank seinem Charakter als Grabmal wurde es von den Bilderstürmern verschont und konnte während der ganzen Dauer des byzantinischen Kaiserthums fortbestehen. Es ist nicht bekannt, zu welcher Zeit der Verfall des Baus begann; die grösste Schuld an seiner Zerstörung trugen jedenfalls die Johanniter. Diese unternahmen es im Jahre 1402, die kleine, die Einfahrt in den heutigen Hafen von Budrum beherrschende Halbinsel zu befestigen; da lieferten ihnen die Trümmer des Mausoleums reichliches Material zur Errichtung ihrer Burg, die sie unter der Leitung des deutschen Ritters Schlegelholt erbauten und nach dem Apostel Petrus benannten. Im Jahre 1522 erneuerten die Johanniter diese Befestigungen, um sie gegen den Angriff des Sultans Soliman in Vertheidigungszustand zu setzen: dabei wurden aufs Neue Marmorplatten des Mausoleums verwendet. Bei diesem Anlass geriethen sie zufällig auch ins Innere der Grabanlage. Ein merkwürdiger Bericht, der nach den Aussagen eines Augenzeugen, des Commandeurs de la Tourette, niedergeschrieben wurde, lehrt uns, dass der Schmuck des Innern noch völlig unberührt war: „Sie fanden einen schönen, grossen, quadratischen Saal; ringsum standen Marmorsäulen mit ihren Basen, Kapitälen und Architraven und mit Reliefbildern an ihren Friesen und Gesimsen; zwischen den Säulen sassen Platten, profilirte oder flache Marmorstreifen von verschiedener Farbe; diese waren mit Ornamenten und Sculpturen verziert, die zu dem übrigen Werk passten, und säuberlich in die weisse Grundfläche der Mauer eingelassen, wo man lauter

---

1) C. T. Newton, der die Trümmer des Mausoleums entdeckte, hat in dem Werk, das er über die Ergebnisse seiner Ausgrabungen verfasste, auch die Geschichte des Mausoleums geschrieben: History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, zwei Bände mit einem Atlas in Folio, London, 1862, 1863. Vgl. besonders Band II, S. 72 ff. Desselben Verfassers Travels and Discoveries in the Levant, zwei Bände, London, 1865, kommen ebenfalls in Betracht; ausserdem Chr. Petersen, Das Mausoleum oder das Grabmal des Königs Maussolos von Karien, Hamburg, 1867, und ein interessanter Aufsatz in Beulé's Fouilles et découvertes, t. II, p. 271 ss.

geschichtliche Vorgänge, z. B. ganze Schlachten, in halb erhabener Arbeit eingemeisselt sah.“ Und „ausser diesem Saal fanden sie hinter einer niederen Thür, die zu einer zweiten Thür führte, eine Art Vorraum, wo ein Grab mit Urne und Wappen in weissem Marmor war, sehr schön und wunderbar glänzend“. Dies war die Grabkammer und das Grab des Maussolos. Alle diese Kunstschätze wanderten in den Kalkofen, und so wurde, wie der Verfasser des Berichts wehmüthig hinzufügt, „dieses stolze Grabmal, das zu den sieben Weltwundern zählte, nachdem es der Wuth der Barbaren gänzlich entgangen war, durch die Kreuzritter von Rhodos abgerissen und vernichtet, um die Burg des heiligen Petrus zu umschanzen [1].“ Selbst die Stelle des Grabmals war unkenntlich geworden, als Lord Stratford de Redcliffe im Jahre 1846 einige den Mauern des Schlosses von Budrum entnommene Reliefplatten nach England schickte. Diese Sculpturen erregten Aufsehen, und ein Officier der englischer Marine, Lieutenant Spratt, wurde beauftragt, den Spuren des Mausoleums nachzuforschen. Endlich traf im April 1855 Newton in Budrum ein, untersuchte an Ort und Stelle, und schon im folgenden Jahr begannen die Nachgrabungen, die alle seine Annahmen bestätigen sollten.

Wenn auch die heute in dem wundervollen Mausoleumsaal des britischen Museums aufgestellten Sculpturen die Nachforschungen Newton's reichlich gelohnt haben, so bleibt doch eine Reconstruction des Gebäudes nichts desto weniger auf Vermuthungen angewiesen. Und zwar gilt dies nicht nur von den Ergänzungen, die Falkener und Cockerell schon vor den Ausgrabungen in Halikarnass in Vorschlag brachten [2]; auch seit den Entdeckungen des englischen Gelehrten haben Pullan und Fergusson und neuerdings Bernier, Stipendiat der Académie de France in Rom, Reconstructionen vorgeschlagen, die sich keineswegs in allen Punkten decken [3]. Uns scheint Bernier's Wiederherstellungsversuch am besten geglückt, und

1) Dieser Bericht findet sich in dem Werke von Guichard, Funérailles des Romains, Grecs ect., Lyon, 1851. Guichard erklärt, diese Schilderung von Herrn von Alechamps erhalten zu haben, dem der Commandeur de la Tourette seine Entdeckung erzählt hatte. Der vollständige Text ist bei Newton, a. a. O., I, S. 75, Anm. h, abgedruckt.

2) Falkener, Museum of Classical Antiquities, I, p. 157—189. Cockerell, Classical Museum, V, 1848, S. 193 ff. Ueber noch ältere Ergänzungsversuche ist Newton, a. a. O., II, S. 189 zu vergleichen.

3) Ueber die Reconstruction Pullan's siehe Newton, a. a. O., S. 157 ff., sowie die Tafeln 18 bis 19 in seinem Atlas. Vgl. auch Beulé, Fouilles et Découvertes, II, p. 282 ss. Fergusson hat seine Reconstruction in dem Buche: The Mausoleum at Halicarnassus restored, London, 1862, entwickelt. Die Reconstruction Bernier's ist noch nicht veröffentlicht.

die untenstehende Zeichnung, die ihn wiedergiebt, erspart uns eine Erörterung der Einzelheiten (Fig. 163).

Das Denkmal, von dem uns Plinius eine kurze Beschreibung gegeben hat [1]), bestand zunächst aus einem rechtwinkeligen Unterbau, entsprechend dem des Nereidenmonuments. Eine Thür in der Frontwand führte zur Grabkammer. Dieser Unterbau trug ein ionisches Bauwerk, das ringsum von einer Säulenhalle mit zugehörigem Gebälk umgeben war [2]). Im Britischen Museum ist jetzt ein Stück des Gebälks aus antiken Baugliedern wieder zusammengesetzt [3]): man erkennt auf den ersten Blick den reinsten ionischen Baustil (Fig. 164). Die zierliche Sima ist mit Palmetten und Löwenköpfen verziert; darunter sitzt eine Zahnschnittleiste, darunter der Figurenfries, von zwei Eierstäben eingerahmt, die einst in roten und blauen Farbentönen glänzten; der

Fig. 163. Das Mausoleum. Nach einer noch nicht herausgegebenen Reconstruction von Bernier.

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 30.

2) Plinius giebt 36 Säulen an. Bernier stellt im Widerspruch mit Pullan zehn davon auf jede Seite und kommt so doch nur auf die von Plinius angegebene Ziffer, indem er die Ecksäulen nur einmal gezählt sein lässt.

3) Diese Arbeit wurde auf Murray's Anregung hin ausgeführt. Vgl. die Abhandlung dieses Gelehrten über The Mausoleum and its sculptures in The Builder, avril 1893, Nr. 2619, und seine Schrift The Mausoleum at Halicarnassus in den Transactions of the Glasgow archaeological Society, 1894, mit sechs Tafeln.

Architrav endlich ist durch horizontale Ueberhänge in drei Streifen getheilt. Am meisten Ehre aber machte dem Erfindungsgeist des Architekten die Bekrönung des Baus. Ueber dem Gebälk erhob sich eine vierseitige Pyramide von einfachstem Aussehen; sie bestand aus über einander gelegten Quaderschichten. Auf der kleinen Plattform des Gipfels aber thronte, gleichsam getragen durch den riesigen Unterbau, eine Quadriga in kolossalen Verhältnissen. Diese Steinmasse so in die freie Luft zu hängen, das Innere, um seine Schwere zu mindern, hohl zu erbauen, das Auge in Erstaunen zu versetzen und doch einen zuverlässigen Eindruck zu erwecken, darin bestand das Problem, dessen Lösung Pythios sich vorgenommen hatte; gewiss bewunderte das Alterthum neben der Neuheit und Kühnheit der Erfindung die verdienstvolle Art, wie der Meister über die technischen Schwierigkeiten Herr geworden war.

Fig. 164. Probe des ionischen Gebälks vom Mausoleum.

Der oben angeführte Bericht spielt auf die Sculpturen an, welche das Innere des Mausoleums zierten. Von ihnen stammen zweifellos die Bruchstücke von Reliefplatten, deren eine Theseus und Skiron darstellt[1]). Aber der Schmuck des Aeusseren war nicht

1) A guide to the Mausoleum Room, p. 37, Nr. 30—33. Vgl. Newton, History of Discoveries, II, p. 247.

minder reich. Das Britische Museum besitzt Fragmente von dreierlei mit Reliefs geschmückten Friesen, von denen jeder eine andere Darstellung enthält. Da haben wir: 1) ein Wagenrennen; 2) eine Kentauromachie; 3) einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen [1]). Ueber die Vertheilung dieser Friese an dem Gebäude ist viel gestritten worden; ich glaube, dass Bernier ihnen genau die richtigen Plätze angewiesen hat. Im Hinblick auf das verwandte Nereidenmonument ist man zu der Annahme berechtigt, dass einer der Friese den oberen Abschluss des Unterbaus bildete; keiner passt besser an diese Stelle, als der mit der Wagenwettfahrt. Das Relief hat malerischen Charakter, ist theils sehr flach, theils erhabener, jedoch ohne dass die Figuren sich vom Grund ablösen: ein solcher Fries verträgt sich gut mit einer grossen, geglätteten Fläche, wie der geschilderte Unterbau sie darbot. Unter den zahlreichen Bruchstücken — es sind deren etwa hundert — verdient eines ganz besonders unsere Beachtung. Es ist ein Wagenlenker in lang wallendem Mantel, der sich über sein Gespann beugt, eine Gestalt von schönem Wurf, deren Gewandung mit einziger Meisterschaft behandelt ist (Fig. 165) [2]).

Der zweite Fries mit der Kentauromachie fand seinen Platz innerhalb des Säulenumgangs oben an der Cellamauer. Einige wohl erhaltene Figuren, wie die eines Lapithen, der voll Schrecken den rechten Arm ausstreckt, und die eines Griechen, der auf einen Kentaur losgeht, zeigen zwar zur Genüge, mit wie viel Sinn für das Pathetische der Künstler einen etwas abgegriffenen Gegenstand mit neuem Leben durchdrungen hat; aber zur Würdigung des Frieses in seiner Gesammtheit genügen diese Bruchstücke nicht.

Ganz anders steht es mit dem dritten Fries, der die Amazonenschlacht enthält. Dieser letztere sass über der Säulenordnung, wie man an den Gesimstheilen erkennt, die noch an einigen Stücken zu sehen sind; nichts hindert, sie sich an das Gebälk über dem Architrav versetzt zu denken (Fig. 164). Zur Zeit zählt man nicht weniger als siebzehn Bruchstücke, dasjenige mit inbegriffen, das sich lange zu Genua in der Villa di Negro befand, aber im Jahre 1865 dem

---

1) Michaelis (Antike Denkmäler, II, 1893—1894, Taf. XVI—XVIII, S. 4—6) hat eine Reihe von Zeichnungen veröffentlicht, die Eichler im Jahre 1877 angefertigt hat: darauf sind alle Bruchstücke der drei Friese, die das Britische Museum enthält, zur Abbildung gelangt.

2) Newton, Travels and Discoveries, II, p. 133, pl. 16.

Marquese Serra durch das Britische Museum abgekauft wurde [1]). Der Versuch, die Reihenfolge dieser Platten wieder aufzufinden und den Platz zu bestimmen, den sie auf jeder Seite des Grabmals einnahmen, ist eine schwierige Sache, die zu keinem sicheren Ergebniss führt [2]); wir werden uns darauf beschränken, den Fries in seiner Gesammtheit, wie er im Britischen Museum aufgestellt ist, einer Prüfung zu unterziehen [3]).

Fig. 165. Wagenlenker, Figur vom Fries mit dem Wagenrennen. Mausoleum. (Britisches Museum.)

Im vierten Jahrhundert war der Amazonenkampf für die Plastik so etwas wie ein classischer Gegenstand geworden: die Bildhauer von Phigalia und vom Niketempel hatten die bindende Form dafür geschaffen. Verzweifelte Einzelkämpfe, berittene Amazonen, die am Streit sich betheiligen, Verwundete, die von ihren Kameraden beschirmt werden, Gruppen, wo die Streiter der beiden Parteien ab-

---

1) Zwölf von diesen Stücken sind 1846 von der Burg des heiligen Petrus nach London gebracht und in den Monum. inediti dell' Inst., V, tav. 18—21 veröffentlicht worden. Vier andere fanden sich bei Newton's Nachgrabungen; vgl. History of Discov. at Halicarnassus, I, Atlas, pl. 9, 10 and Travels and Discoveries, II, pl. 1, 5. Das Fragment aus der Villa di Negro (Monum. ined. V, pl. 1—3) hatte Brunn (Berichte der bayer. Akademie, 1882, S. 131) Anfangs nicht für zugehörig gehalten. Newton hat aber erwiesen, dass es allerdings zu dem Fries gehört und dass die gegenwärtige Form des architektonischen Rahmens den Abänderungen eines italienischen Ergänzers zuzuschreiben ist. Es steht übrigens in den Denkmälern Brunn's unter den übrigen Friesstücken mit abgebildet; vgl. Nr. 96—100.

2) Vgl. die von Brunn a. a. O. vorgeschlagene Anordnung. Bestimmte Angaben besitzen wir nur für die vier von Newton auf der Ostseite des Mausoleums gefundenen Platten. Vgl. G. Treu in den Athen. Mittheil., VI, 1881, S. 412 ff.

3) Man findet eine sehr genaue Beschreibung aller Bruchstücke in dem von Newton redigirten Katalog: A guide to the Mausoleum Room, 1886.

wechselnd Sieger oder Besiegte sind, das waren so Scenen, wie sie den Künstlern des Mausoleums sich geradezu aufdrängten. Darf man sich wundern, wenn hier und da eine Reminiscenz an die Friese des fünften Jahrhunderts zum Vorschein kommt, wenn man beispielsweise ein Motiv vom Fries des Niketempels auf jener Platte wiederfindet, wo ein Grieche mit seinem Schild einen ins Knie gesunkenen Genossen beschirmt[1])? Ueberraschen muss vielmehr, dass die Entlehnungen nicht noch zahlreicher sind. Als Ganzes betrachtet, besitzt die Composition sehr individuelle Züge. Die Künstler haben den alten Vorwurf durch die Mannigfaltigkeit der Episoden, durch überraschende Stellungen, durch das gelegentlich gewagte Streben nach neuen Einzelheiten zu verjüngen sich bemüht. Prüfen wir den Theil des Frieses, wo man ohne allzu grosse Schwierigkeit die Reihenfolge der Platten wieder herstellen kann. Hinter der verstümmelten Figur einer Amazone, die sich auf den Hals ihres Pferdes beugt, erblickt man einen jungen Griechen, der mit einer der Kriegerinnen handgemein ist und dabei mit dem einen Knie sich gegen den Boden stemmt: eine schwierige Stellung mit kühner Verkürzung des linken Schenkels, wobei dieser zu kurz erscheint[2]). Weiterhin folgen zwei Gruppen von Kämpfenden (Fig. 166)[3]). Gegenüber von einem Griechen in gutgewählter Angriffsstellung hat der Bildhauer jene seltsame Amazonenfigur angebracht, an der ein strenger Geschmack die allzu grosse Freude am Nackten auszusetzen finden dürfte. An der folgenden Gruppe kann man einen der Hauptmängel dieses Frieses am besten beobachten, ich meine den übertriebenen Parallelismus in den Bewegungen und die zu häufige Wiederkehr von schrägen Linien, die sich in derselben Richtung neigen. Weiter nach rechts (Fig. 167) treffen wir eine Figur, die weniger gefällig als eigenthümlich ist, jene fliehende Amazone nämlich, die nach Art der parthischen Reiter sich auf ihrem Pferde umgedreht hat, um einen Pfeil abzuschiessen. Die beiden Gestalten, die auf sie folgen, geben uns wieder eine günstigere Vorstellung vom Stil des Frieses[4]). Ein Grieche ist mit einer Amazone handgemein. Behend und gelenkig, wie er ist, hat er zur Abwehr eine Stellung angenommen,

---

1) Monum. ined. V, tav. 20, fig. VII.
2) Newton, Hist. of Discoveries, Atlas, pl. IX, fig. 2.
3) Ebenda, Atlas, pl. X, fig. 2.
4) Ebenda, Atlas, pl. X, fig. 1.

wodurch die Länge und Magerkeit seiner Gliedmaassen so recht zur Geltung kommt; der Künstler hat mit einziger Energie die plötzliche Bewegung zum Ausdruck gebracht, mit der diese Gestalt ihren Oberkörper instinctiv zurückwirft und gegenüber dem wüthenden Angriff der Amazone ganz Abwehr ist. Und welcher Schwung geht auch durch die schöne Figur der Amazone, die mit hoch erhobener Doppelaxt in kühnem Ansturm auf ihren Gegner eindringt! Von ähnlicher

Fig. 166. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Fries vom Gebälk des Mausoleums. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Vollkommenheit ist die aus der Villa di Negro stammende Platte (Fig. 168)[1]. Allerdings ist der Bildhauer auch hier in den Fehler verfallen, den wir vorhin namhaft machten; die schrägen, in derselben Richtung verlaufenden Linien erzeugen eine gewisse Monotonie, ganz besonders bei der Gruppe, wo die Amazone einen mit dem Chiton bekleideten Griechen aus nächster Nähe bedrängt. Eine reizende und sehr eigenartige Gestalt ist dafür die Amazone rechts von dieser Gruppe: sie eilt ihrer Genossin zu Hilfe, die ein kräftig gebauter Grieche soeben niedergeworfen hat, ohne sich von ihren flehentlichen Bitten rühren zu lassen. Schlanke Formen, leidenschaft-

1) Monum. inediti, V, Taf. 1—3.

liche Bewegung, unendlich durchgeistigte Modellirung, scharf herausgearbeitete Gewänder, das alles ergiebt ein Werk von ausgesuchter Feinheit und fast moderner Anmut.

Fig. 167. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Gebälkfries vom Mausoleum. (Britisches Museum.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

An solche Stücke muss man sich halten, um dem Mausoleumfries gerecht zu werden. Sehen wir von gelegentlichen Versehen und Ungleichheiten in der Ausführung ab, so haben wir ein nach Stil und Erfindung gut attisches Werk vor uns. Wir kennen schon von den Sculpturen des Niketempels her die Gesichtspunkte, welche für den Urheber dieser Composition maassgebend waren. Die Figuren von einander abzurücken, um ihnen Spielraum zu lassen, sie kräftig vom Hintergrund loszulösen, ihnen die Frische und Schärfe von Bronzearbeit zu verleihen, darauf verstanden sich schon die unmittelbaren Nachfolger des Phidias. Diese Methode empfahl sich übrigens ganz besonders für einen in grosser Höhe angebrachten Fries; die polychrome Behandlung steigerte noch seine Wirkung[1]).

1) Der Hintergrund des Reliefs war ultramarinblau, die Fleischtheile braunroth, die Gewänder verschiedenfarbig bemalt; allerhand Zuthaten bestanden aus Bronze. Vgl. Guide to the Mausoleum Room, p. 8.

Indem die Bildhauer des Mausoleums sich die von ihren Vorgängern überlieferten Grundsätze zu eigen machten, haben sie alle Folge-

Fig. 168. Kampf zwischen Griechen und Amazonen. Fries vom Gebälk des Mausoleums. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

rungen daraus gezogen; im erhabenen Heraustreten der Figuren suchen sie ihre Stärke, und das so verstandene Relief entfernt sich

weit von dem elastischen und gewissermaassen flüssigen Stil des Parthenonfrieses. Und das ist nicht die einzige Aenderung, die sie vornehmen. Die bis zur Magerkeit schlanken Verhältnisse, die lebendige, scharfe, hier und da geistreiche Ausführung, die oft so glückliche Mischung von Feuer und Anmuth, das Alles zeigt sehr deutlich, in welcher Richtung die neue Schule sich entwickelt hat.

Es ist sehr verführerisch, den vier Künstlern, die am Mausoleum gearbeitet haben, ihren Antheil an dem Erhaltenen zuzuweisen. Nach Plinius hätten sie sich in den Schmuck der vier Hauptseiten getheilt: Skopas habe sich die Ost-, Bryaxis die Nordseite ausgesucht; die Sculpturen der Südseite habe Timotheos, die der Westseite Leochares gearbeitet [1]). Auf Grund dieses Zeugnisses hat sich Brunn anheischig gemacht, unter den verschiedenen Stücken des Frieses entsprechend den vier zusammenwirkenden Künstlern vier verschiedene Stile zu unterscheiden [2]). Dass Ungleichheiten in der Ausführung vorliegen, ist unverkennbar. Aber folgt denn daraus, dass man die Pliniusstelle so buchstäblich nehmen darf, und dass jeder der vier Künstler, ohne sich im mindesten um seinen Nebenmann zu kümmern, sein Stück des Frieses ausgeführt hat? Man bedenke doch, dass, wenn dem so wäre, diese sonderbare Methode nicht auf einen Fries, sondern auf alle drei anzuwenden wäre. Es liegt auf der Hand, dass ein solcher auf jeder Seite, an jeder Ecke wechselnder Stil den Eindruck grösster Ungleichförmigkeit hervorgebracht haben würde. Und wer sollte denn dann den Plan des Ganzen entworfen haben [3])? Jedem, der im Britischen Museum die Reliefs des Amazonenfrieses studirt hat, drängt sich die geschlossene Einheit der Composition, die von einem Ende bis zum anderen einheitliche stilistische Richtung auf, genau wie das beim Parthenonfries der Fall war. Nur ein und derselbe Meister hat die Entwürfe dafür modelliren können; die Ausführung wies er dann wohl verschiedenen Ateliergehilfen zu. Will man einen Namen nennen, so begiebt man sich auf das Feld reiner Vermuthung; am nächsten liegt es immerhin, an den berühmtesten von den vier Bildhauern, an Skopas, zu

1) „Ab oriente caelavit Scopas, a septentrione Bryaxis, a meridie Timotheus, ab occasu Leochares". Plinius, Nat. Hist., 36, 31.

2) Brunn, Studie über den Amazonenfries des Mausoleums; Sitzungsbericht der bayerischen Akademie, 1882, S. 114 ff.

3) Vgl. darüber die richtigen Bemerkungen von Beulé in seinen Fouilles et Découvertes, II, p. 313, und von Murray, History of Greek Sculpture, II, p. 295.

denken. Jene Pliniusstelle aber bezieht sich zweifellos auf solche Sculpturen, die von den Künstlern mit ihrem Namen gezeichnet waren, also auf Statuen. Den Postamenten der zahlreichen, das Denkmal schmückenden Statuen konnte man leicht die Namen ihrer Urheber entnehmen [1]), und in Bezug auf solche von einander unabhängige Werke begreift man es viel eher, dass möglicherweise jeder Bildhauer sich eine der vier Seiten zur Aufstellung seiner Schöpfungen auswählte.

Statuen waren in verschwenderischer Menge zur Verwendung gekommen, theils kolossale, theils von natürlicher Grösse, andere endlich von noch kleineren Verhältnissen. Wenn wir auch keine einzige in unverstümmeltem Zustand besitzen, so bezeugen doch die zahlreichen im Britischen Museum vereinigten Bruchstücke zur Genüge, welche Fülle von statuarischen Werken hier geschaffen war; man begreift, dass zu ihrer Ausführung vier berühmte Meister zusammenwirken mussten [2]).

Es ist uns heute unmöglich, allen diesen Trümmern eine bestimmte Stelle anzuweisen. Aber nach Maassgabe des Nereïdenmonuments wird man ohne Weiteres zugeben können, dass eine grosse Anzahl von diesen Bildwerken unter dem Peristyl des Tempelbaus zwischen den einzelnen Säulen aufgestellt war. Dazu kamen Gruppen an den Ecken des Unterbaus, Kolossalstatuen an den Ecken der Pyramide, nicht zu vergessen die Quadriga, die sie bekrönte; endlich ist zu beachten, dass auch das Innere der Cella sein Theil von Einzelbildwerken beanspruchte: kurz, wir kommen auf eine stattliche Menge von Statuen hinaus.

Unter den auf uns gelangten Bruchstücken verdienen einige Köpfe unsere Beachtung; so vor Allem ein kolossaler Frauenkopf von träumerischem Ausdruck, mit gen Himmel gerichteten Blicken [3]). Das Haar ist in einer Weise behandelt, die schon die archaische

1) Die von Plinius benutzten Quellen spielten gewiss auf diese Künstlerinschriften an.

2) Newton (Guide to the Mausoleum Room, Nr. 34—99) giebt eine Aufzählung der Fragmente, die mindestens zu 26 verschiedenen Statuen gehört haben müssen. Der Louvre (Salle de Milet) besitzt seit 1891 eine Marmorstatue unter Lebensgrösse, die eine Frau im dorischen Chiton darstellt. Sie trägt die Bezeichnung: Vom Mausoleum, gefunden bei den Nachgrabungen de Breuvery's im Jahre 1829. Diese Angabe ist sehr verdächtig; vgl. Michon, Bull. de corresp. hellén. XVII, 1893, p. 410.

3) Newton, History of Discoveries, II, pl. 2, p. 104, 224. Murray, Hist. of Greek Sculpture, II, pl. XVII. [Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1241.]

Kunst angewandt hatte, die sich aber auch noch auf den syrakusanischen Münzen des vierten Jahrhunderts nachweisen lässt: es bildet nämlich über der Stirn drei Reihen aufgerollter Löckchen*). Wenn auf den Fundort etwas zu geben ist, so wäre diese Statue das Werk des Bryaxis; sie ist nämlich im Norden des Mausoleums aufgefunden worden; aber der Stil legt doch eigentlich den Gedanken an Skopas näher.

Ein schöner bärtiger Kopf von regelmässiger Bildung und mit tiefliegenden Augen scheint das idealisirte Bild eines Localgottes oder eines Vorfahren des Maussolos zu sein; trotz der etwas flüchtigen Wiedergabe von Haar und Bart ist es ein Werk grossen Stils, das an die besten Traditionen des fünften Jahrhunderts erinnert (Fig. 169)[1]).

Fig. 169. Männlicher Kopf vom Mausoleum. (Britisches Museum.)

Ein anderer männlicher Kopf im gleichen Maassstab trägt die Tiara oder Kyrbasia, die Tracht der persischen Satrapen; wir möchten darin mit Newton einen Satrapen aus der Familie des Maussolos erkennen. Das wichtigste Bruchstück aber ist das herrliche Fragment einer Reiterstatue, die sich im Norden des Bauwerks fand, also auf der Seite, wo nach Plinius Bryaxis gearbeitet hatte (Fig. 170)[2]). Es ist schwer zu sagen, wer dieser Reiter war, dessen Oberkörper verschwunden ist und von dem man nichts mehr erkennen kann, als seine asiatische Tracht, bestehend in kurzem Leibrock mit weiten Hosen (*ἀναξυρίδες*). Ist es ein Prinz aus der Familie des Hekatomnos oder nur eine einfache decorative Figur, etwa ein Leibwächter oder Offizier des Satrapen? Stand er für sich oder bildete er eine Gruppe, so dass ihm gegenüber ein Kämpfer zu Fuss anzunehmen

*) [Vgl. unsere Fig. 174, wo das Haar in ähnlicher Weise behandelt ist.]

1) Newton, Hist. of Discov., II, p. 225. Vgl. A Guide to the Mausol. Room, Nr. 47.

2) Newton, A Guide, Nr. 38. Travels and Discoveries, II, pl. 4. Brunn, Denkmäler, Nr. 71.

ist oder ein Raubthier wie in jenen Jagdscenen, die in der bildenden Kunst Kleinasiens so häufig begegnen[1])? Lauter Fragen, auf die wir eine bestimmte Antwort nicht geben können. Reine Vermuthung ist es auch, wenn man dieser Kolossalfigur an einer Ecke des Hauptgebälks am Fuss der Pyramide ihren Platz anweist. Dieses verstümmelte Marmorbild, das zu Allem auch noch Kugelspuren aufweist, als hätte es den Türken von Budrum als Schiessscheibe gedient,

Fig. 170. Fragment einer Reiterstatue in orientalischer Tracht. Mausoleum. (Britisches Museum.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

ruft gleichwohl unsere Bewunderung wach. Die Gewänder sind geschmeidig und weich behandelt, und die Flanken des Pferdes, die durch die heftige Bewegung des steigenden Thieres durchfurcht sind, zeigen eine überraschend grossartige Modellirung. Nichts hindert uns, an ein Originalwerk des Bryaxis zu denken. Es sei noch daran erinnert, dass dies Motiv des Reiters, der sein Ross steigen lässt, in der Plastik nichts Neues war, und dass die Amazone am Giebel zu Epidauros und die Stele des Dexileos bereits gezeigt hatten, wie glücklich sich dies Motiv in der bildenden Kunst verwenden lässt.

Zweifel herrschen noch über den Platz, der den Marmorlöwen zukommt, die sich theils auf die Nordseite des Mausoleums, theils in

1) Newton (A Guide, Nr. 38, a, f—l) zählt andere Bruchstücke auf, die gleichfalls zu einer Reitergruppe gehört haben müssen.

den Mauern des Petersschlosses gefunden haben[1]). Zehn mehr oder weniger gut erhaltene Löwen und zahlreiche Bruchstücke beweisen, dass diese Figuren beim Schmuck des Mausoleums eine wichtige Rolle spielten. Bernier stellt sie über dem Kranzgesims des Gebälkes auf, am Fuss des Sockels, der die Pyramide trug, eine Annahme, die sich gut mit der Wendung der Löwenköpfe verträgt,

Fig. 171. Marmorlöwe vom Mausoleum. (Britisches Museum.)

die theils nach rechts, theils nach links gewandt sind, als sollten sie alle nach der Mitte schauen. Dazu kommt, dass die Löwen bemalt waren, und zwar die Leiber rothbraun, die Zunge aber und die Lippenränder in lebhaftem Roth. Diese Färbung wurde nöthig durch den Platz, den man diesen Figuren anwies, oben über dem Kranzgesims, an dem blendendrothe und blaue Farbentöne vorkamen[2]).

1) Newton, A Guide, p. 55, Nr. 100—137. Zwei dieser Löwen sind in Brunn's Denkmälern, Nr. 72 und 73 abgebildet. Das Museum im Tschinily Kiosk zu Konstantinopel besitzt drei Marmorlöwen, die vielleicht vom Mausoleum stammen. Vgl. Joubin, Musée impérial ottoman. Monuments funéraires, catalogue sommaire, Nr. 1—3.

2) Pullan stellt sie in seiner Reconstruction theils auf dem Unterbau, theils vor dem Westportal auf. Vgl. History of Discov., Atlas, pl. XVIII, XIX.

Nach beinahe übereinstimmendem Modell geschaffen und in dem üblichen Typus gebildet, den die griechische Kunst so oft bei Löwen anwandte, besitzen diese Thiere durchaus den Charakter decorativer Figuren und machen gewissermaassen einen Theil der Architektur aus. Und doch ist es nicht ein blosser Einfall, der den Künstler bei der Wahl dieser Thierfiguren geleitet hat; Löwen aus Marmor oder anderem Stein die Wache am Königsgrab anzuvertrauen, lag hier um so näher, als auch die alten phrygischen Gräber Beispiele für diese Grabsymbolik bieten[1]: es war das mehr noch eine asiatische als griechische Vorstellung. Diese Löwen mit dem unruhigen, lauernden Blick, dem halbgeöffneten Rachen, so dass die Zähne und die hängende Zunge sichtbar werden, stellen vortrefflich die treuen Wächter vor, die am Fuss der Pyramide vor ihres Herrn Bildniss Wache stehen (Fig. 171, 175).

Fig. 172. Bruchstück von einem Pferd der Quadriga. Mausoleum. (Britisches Museum.)

Eine riesige Quadriga krönte das Ganze. In der Mitte des Londoner Mausoleumsaals hat man ihre Trümmer so geschickt aufgebaut, dass man noch heute ihre mächtige Wirkung ermessen kann. Von der Bespannung besitzt das Britische Museum noch zwei ansehnliche Bruchstücke, das Hintertheil eines der vier Pferde und Brust und Kopftheil eines zweiten (Fig. 172)[2]. Der

1) Perrot et Chipiez, Histoire de l'art, V, fig. 64. Dieser Art ist auch das Grab von Ayazinn in Phrygien.

2) Newton, Travels and Discoveries, II, pl. 11, p. 111. History of Discov., II, p. 103. A Guide, Nr. 36, 36a.

Kopf dieses letzteren ist noch mit dem bronzenen Zaumzeug versehen; die runden Schildchen, die man daran bemerkt, sind das, was die Griechen *φάλαρα* nannten. Der breite Hals, die mächtige Brust, der plumpe Kopf, die fallende Mähne, alles das zusammen ergiebt einen Pferdetypus, der von dem in der attischen Schule beliebten sehr verschieden ist. Eher noch wird man an die Pferde der griechisch-römischen Kunst erinnert oder auch an die der Renaissance, die oft nur Nachahmungen der Antike waren. Man vergleiche z. B. das schwere, kräftige Pferd des Gattamelata von Donatello; mit ihm besitzt das vom Mausoleum grössere Verwandtschaft als mit jenen kleinen, feingliedrigen und nervösen Rennern, welche die Reiter des Parthenonfrieses lenken.

Zwei grosse von Newton aufgefundene Statuen, eine männliche und eine weibliche, müssen unbedingt auf der Quadriga ihren Platz gehabt haben. Das war schon die Empfindung Newton's und Pullan's; die neue, im Britischen Museum vorgenommene Aufstellung der Marmorreste beseitigt jeden Zweifel daran[2]). Ist dem so, dann passt auf die wundervolle Gewandstatue eines aufrecht in der Haltung der Apotheose dastehenden Mannes nur eine Benennung[3]): es ist Maussolos höchstselbst (Fig. 173). Der beinahe unversehrte Kopf besitzt alle Merkmale eines Porträts: das Gesicht ist etwas derb, die Stirn nieder, obgleich ganz freigelegt, die Augen liegen tief, der Bart ist kurz und dicht, die dicken Lippen werden unter dem Schnurrbart deutlich sichtbar. Das reichliche, lange Haar ist nach hinten gestrichen und giebt dem Gesicht des Satrapen etwas Löwenartiges, wie dies später auch für die Bildnisse Alexander's des Grossen bezeichnend sein sollte[3]). Und doch haben wir es kaum mit einem Porträt im eigentlichen Sinne zu thun; denn schaut man näher zu, so findet man in diesem Kopfe nicht den Grad von Lebenswahrheit, jene genaue Wiedergabe der Einzelheiten, die für ein Studium nach dem Leben sprechen. Möglich, dass der

1) Percy Gardner (Journal of Hellen. Studies, XIII, 1892—93, p. 188 ff.) hat gleichwohl diese Annahme bekämpft; er denkt sich den Wagen des Pythios als einfache, architektonische Bekrönung; die zwei Statuen setzt er ins Innere des Bauwerks. Aber ein Wagen ohne Insassen will uns kaum recht in den Sinn.

2) Newton, Travels and Discoveries, II, pl. 8—9. Brunn, Denkmäler, Nr. 241. Die Literatur giebt Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1237.

3) Vgl. die feinen Beobachtungen Beulé's (Fouilles et Découvertes, II, p. 316—319) über die Maussolosstatue.

Bildhauer den Maussolos zufällig nicht kannte, möglich aber auch, dass er mit Vorbedacht handelte; jedenfalls scheint er von dem so prunkvoll verherrlichten Todten mehr ein Idealbild als ein Porträt geschaffen zu haben. Man hat keinen Grund, ihn deshalb zu tadeln. Was er schuf, ist in der That ein Werk grossen Stils; die Gewandung ist so meisterlich behandelt, wie wir das seit dem Parthenon nicht wieder gefunden haben. Man bewundert rückhaltlos die geschmeidige und breite Ausführung, das reiche Spiel der Falten, die bald tief und einfach, bald gedrängt und zahlreich und mit ausgesuchtem Verständniss in allen Einzelheiten wiedergegeben sind*). So ist die Statue wohl würdig, das Monument zu krönen.

Dieselben stilistischen Vorzüge eignen der weiblichen Statue, in der man unbedenklich Artemisia erkennen kann (Fig. 174)[1]). Das Antlitz ist zerschlagen, doch sieht man noch rings um die Stirn die dreifache Lockenreihe, die wir schon an einem der Kolossal-

Fig. 173. Statue des Maussolos vom Mausoleum. (Britisches Museum.)

*) [Collignon erwähnt auffallender Weise die sogenannten „Liegefalten" nicht, die man kaum an einer anderen antiken Gewandstatue so vortrefflich erkennen kann wie an dem Mantel des Maussolos. In der hellenistischen Kunst sind diese Falten sehr beliebt.]

1) Newton, Travels and Discoveries, II, pl. 10. Brunn, Denkmäler, Nr. 242. Friederichs-Wolters, Nr. 1238. Newton (A Guide, p. 39) möchte eher an die Statue einer Göttin denken,

köpfe beobachtet haben (siehe oben S. 358). Die mächtigen, matronalen Formen, die würdevolle Haltung stehen durchaus in Uebereinstimmung mit der so vornehmen Anordnung der Gewänder: vollendete Kunst verräth sich, wie Beulé sehr richtig bemerkt, in der Art, wie hier jede Falte belebt, jede Fläche liebevoll modellirt ist. Wenn man an einem auserwählten Beispiel den Typus der weiblichen Gewandfigur im vierten Jahrhundert darlegen wollte, so könnte man kein vollendeteres finden als diese Artemisia. Beobachtet man den so geschickt berechneten Gegensatz zwischen den zierlichen Falten des Chitons und den grösseren und freieren des Himations, prüft man die glückliche Wirkung der schrägen Falten dieses über den linken Arm geworfenen Mantels, so erkennt man, dass die Kunst jetzt für die Gewandbehandlung eine endgültige Formel gefunden hat. Wir werden ihr bei zahlreichen attischen Grabstelen wieder begegnen[1]; wir werden sehen, dass sie für die Künstler bei Porträtstatuen während der ganzen Dauer des Hellenismus maassgebend blieb.

Welchem Meister sollen wir diese Statuen zuschreiben[2]? Man würde gern an den berühmtesten der Mausoleumkünstler, an Skopas, denken, wenn Plinius nicht ausdrücklich den Namen dessen, der die Quadriga schuf, uns angegeben hätte: es war dies der Architekt Pythios, der das ganze Denkmal entworfen und ausgeführt hatte. Die Vereinigung verschiedener Fähigkeiten bei einem und demselben Künstler darf uns nicht überraschen; das Beispiel des jüngeren Polyklet und ebenso das des Skopas zeigen uns, dass man im vierten Jahrhundert mehr als einen Bildhauer zugleich als Architekten zu Ruhm gelangen sah. Sehr wohl kann demnach auch Pythios eines jener vielseitigen Genies gewesen sein, und dann war nichts natürlicher, als dass er sein architektonisches Werk durch ein Meisterwerk der Plastik zu krönen und so gewissermaassen sein Meisterzeichen auf den höchsten Punkt des Gebäudes zu bringen wünschte. Wenn das Zeugniss des Plinius zuverlässig ist, so erscheint uns Pythios als würdiger Nebenbuhler des Skopas: der grosse Meister von Paros hätte sich dieser Kolossalgruppe nicht zu schämen brauchen.

---

die den Wagen des Maussolos zu lenken gehabt hätte. Aber wie passt dazu, dass sie von kleinerem Wuchs ist als der Satrap?

1) Z. B. bei der Stele der Demetria und Pamphile; vgl. unten Fig. 195.

2) Beulé (Fouilles et Découvertes, II, p. 321) neigt dazu, sie dem Skopas zuzuweisen und bemerkt, dies sei das Hauptstück gewesen, da es den König selbst mit seiner göttlichen oder menschlichen Begleiterin darstellen sollte.

Werfen wir noch einen Blick auf das Ganze. Diese ansehnliche Sculpturenreihe bedeutet für uns die umfassendste Kundgebung der Kunst des vierten Jahrhunderts. Wir besitzen keine zuverlässigeren Anhaltspunkte, keine genauer datirbaren Werke, welche uns besser über die Entwickelung belehren könnten, die seit dem Parthenon die Plastik durchgemacht hat. Vergleicht man den Parthenonfries und seine Reitergeschwader mit unserer Darstellung des Amazonenkampfes, so wird man sofort inne, wie viele neue Elemente sich Eingang verschafft haben: eine Lebhaftigkeit voll Geist und Feuer, ein Streben nach fesselnden Einzelheiten, hier und da schon auf Kosten der Grösse des Stils. Zumal die Kolossalstatuen zeigen uns eine Auffassungsweise, deren Bedeutsamkeit für die Kunstgeschichte noch kurz hervorge-

Fig. 174. Statue der Artemisia vom Mausoleum. (Britisches Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

hoben werden muss. Denn man täusche sich darüber nicht: es ist das erste Mal*), dass uns eine Triumphalquadriga entgegentritt, dass wir berühmte Personen in der Haltung der Apotheose gefeiert sehen. Gewinnt hier nicht einer der bekanntesten Vorwürfe der griechisch-römischen Plastik zum ersten Mal Gestalt? weist der Wagen des Maussolos nicht auf jene kaiserlichen Viergespanne hin, die sich späterhin auf der Höhe der Triumphbögen erhoben[1])? Andererseits beweist uns das Mausoleum, dass eine kräftige Erneuerung der Kunst ihren Anfang auf demselben asiatischen Boden nimmt, auf dem bald nachher die grossen hellenistischen Schulen sich entwickeln sollten. Der Einfluss des europäischen Griechenlands breitet sich jetzt auch über Asien aus; Skopas und seine Genossen verpflanzen dorthin die besten Traditionen der einheimischen Kunst; die attische Cultur erstreckt ihre verführerische Macht bis in die Hauptstadt einer persischen Satrapie, und es verdient in hohem Maasse Beachtung, dass dies Prunkgrab eines asiatischen Dynasten nicht, wie das Nereïdenmonument oder das Heroon von Trysa, durch unbekannte Meister errichtet wurde, sondern durch die berühmtesten Künstler des damaligen Hellas.

*) [So ganz neu war die Sache denn doch nicht; ich erinnere nur an die zahlreichen Quadrigen aus älterer Zeit, die es in Olympia zu sehen gab.]

1) Vgl. die römischen Münzen mit Darstellungen von Triumphbögen: Donaldson, Architectura numismatica, Nr. 56—59, p. 222 ff.

Fig. 175. Marmorlöwe vom Mausoleum. (Britisches Museum.)

FÜNFTES KAPITEL.

DIE ZEITGENOSSEN DES SKOPAS UND PRAXITELES. DIE DECORATIVE PLASTIK ATTIKAS.

§ 1. DIE MEISTER ZWEITEN RANGES.

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts steht die jung-attische Schule in voller Blüte. Neben gefeierten Meistern wie Praxiteles, neben Künstlern, die wie Bryaxis und Leochares durch berühmte Werke sich hervorthun, finden noch viele andere Talente Gelegenheit, ihre Kunst zu zeigen. Aber wie gross ist die Zahl der Unbekannten und Verschollenen unter diesen Künstlern zweiten und dritten Ranges, die doch auch das Ihrige dazu beitrugen, dass der Ruhm der athenischen Bildhauerei ungemindert fortbestand! Man entziffert ihre Namen auf den Basissteinen; man entnimmt einem Schriftsteller eine kurze Anspielung auf ihre verlorenen Werke; aber man weiss doch eigentlich nichts von ihnen. Es liesse sich ein langes Verzeichniss solcher Unbekannten aufstellen: Strabax, Xenokles, Exekestos, Polymnestos, Stratonides, Nikomachos, Symenos, Aristopeithes arbeiten sowohl für den Staat als für Privatleute und setzen ihren Namen auf Staatsbildwerke und Cultusstatuen, wie auf Denkmäler für siegreiche Choregen[1]. Sie nehmen zweifellos noch einen sehr angesehenen Platz ein; aber ihr Name wird verdunkelt durch den Ruhm der grossen Meister.

Unter den Zeitgenossen des Skopas und Praxiteles giebt es gleichwohl noch einige, deren Wesen weniger verwischt ist. So verdient der Athener Silanion mehr als eine einfache Erwähnung.

---

1) Die Signaturen dieser Künstler sind bei Löwy (Inschr. griech. Bildh., Nr. 65 ff.) zusammengestellt.

Er ist etwas wie das Haupt einer Schule, denn ein gewisser Zeuxiades wird geradezu als sein Schüler bezeichnet. Wenn man dem Zeugniss des Plinius trauen darf, so wäre Silanion gegen 328 thätig gewesen, also zur Regierungszeit Alexander's des Grossen [1]). Dieser Zeitansatz des Plinius scheint durchaus zutreffend trotz der Beweisgründe, auf die man sich berufen hat, um sein künstlerisches Schaffen bis an den Anfang des vierten Jahrhunderts hinaufzurücken. Silanion hatte für Olympia eine Statue des Satyros von Elis geschaffen, eines Athleten, der nach und nach bei den nemeïschen, pythischen und olympischen Spielen und bei den Amphiaraia zu Oropos Siege errungen hatte. Ein Verzeichniss der Amphiaraia erwähnt einen doppelten Sieg des Athleten um 325 [2]). Ausserdem war der athenische Künstler der Urheber einer Bronzestatue des Plato, die der Perser Mithradates den Musen in der Akademie bei Athen geweiht hatte. Es handelte sich ohne Zweifel um einen Dynasten von Kios, um ein Mitglied jener persischen Familie, aus der die pontischen Könige hervorgegangen sind; und zwar empfiehlt es sich, an den jüngeren Mithradates zu denken, der von 337—302 regierte [3]); dieser empfing zu Athen das Bürgerrecht und bot offenbar nach dem Tode Plato's, d. h. nach 348, den Athenern die Statue dieses Philosophen an. Nun giebt es allerdings noch ein drittes Zeugniss, das den Zweifel über die wahre Lebenszeit des Silanion berechtigt erscheinen lässt: Plinius schreibt ihm nämlich die Statue des Bildhauers Apollodoros mit dem Beinamen „der Tolle“ zu, einer Persönlichkeit, die bekanntlich in Plato's Symposion auftritt; da dieser Apollodoros um 425 geboren wurde, so war er im Jahre 360 schon hochbetagt [4]). Aber muss denn Silanion seine Statue Apollodor's nach dem Leben gemacht haben *)?

Die Hauptwerke dieses athenischen Meisters sind von Bronze [5]).

1) Plinius, Nat. Hist. 34, 51. Michaelis (Zur Zeitbestimmung Silanion's; Hist. Aufsätze, Ernst Curtius gewidmet, S. 107) hält den Zeitansatz des Plinius für zu spät und nimmt die Thätigkeit des Silanion in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts an.

2) J. Delamarre, Revue de philologie, XVIII, 1894, p. 162.

3) Ueber diese Herrscher von Kios, deren Geschichte noch sehr im Argen liegt, vgl. Th. Reinach, Mithridate Eupator, p. 3 ss. Reinach spricht sich wie Michaelis für den älteren Mithridates aus, der im Jahre 363 starb. Die Wahrheit zu gestehen, wir wissen nicht genau, wer dieser von Diogenes Laërtius (III, 25) erwähnte *Μιθραδάτης ὁ Ῥοδοβάτου Πέρσης*, der Stifter der Platostatue, gewesen ist.

4) Vgl. Hertz, De Apollodoro statuario ac philosopho, Breslauer Programm, 1867.

*) [Bei einer so wenig hervorragenden Persönlichkeit ist das immerhin das Wahrscheinlichere.]

5) Die alten Texte findet man in Overbeck's Schriftquellen, 1350—1363.

Eine Abhandlung über die Regeln der Symmetrie, die Vitruv ihm zuschreibt, beweist uns, dass er die Probleme, welche die Erzbildner von Argos so viel beschäftigt hatten, auch seinerseits aufmerksam studirte. Das ist ein Zug in seinem Wesen, der nicht übersehen werden darf. Er schuf Athletenstatuen wie die eines Satyros und Telestas. In dieselbe Classe von Gegenständen gehört auch sein „Aufseher, der Athleten einübt". Sein Hauptwerk ist eine mythologische Gestalt, nämlich ein Achilles, den Plinius sehr rühmt. Ein Theseus, eine sterbende Iokaste, bei der die Bronze durch einen Zusatz von Silber die bleiche Farbe der Wangen wiedergab, gehören gleichfalls zu dem Kreis seiner mythologischen Darstellungen. Brunn und Winter schreiben ihm auch das Original einer Münchener Statue zu, eines Diomedes nämlich, der anscheinend das Vorbild jenes Diomedes mit dem Palladion war, dem wir auf geschnittenen Steinen und auf einem berühmten Relief des Palazzo Spada wieder begegnen [1]). Leider besitzen wir kein Mittel, um diese Vermuthung zur Gewissheit zu erheben. Ist sie aber begründet, so müsste man in Silanion einen Vorläufer des akademischen Stils erkennen, und wir hätten in diesem Werk von etwas frostiger Correctheit in ungeahnter Weise einen Künstler entdeckt, der nach Plinius' Aussage ohne Lehrmeister sich gebildet haben soll.

Fig. 176. Sappho. Marmorbüste. (Rom, Villa Albani.) Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 148.

Zuverlässigeres erfahren wir über Silanion durch einige Porträts,

1) Brunn, Sitzungsber. der bayer. Akademie, 1892, S. 651—680. Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 167. Furtwängler (Meisterwerke, S. 320) nimmt das Original des Münchener Diomedes mit aller Entschiedenheit für Kresilas in Anspruch. Im Atlas seiner Meisterwerke ist auf Taf. XII und XIII diese Statue abgebildet.

die wir, ohne allzukühn zu sein, mit bekannten Werken des Meisters identificiren dürfen. So hatte er unter Anderem ein Porträt der Sappho geschaffen, das sich zu Verres' Zeiten im Prytaneion zu Syrakus befand [1]). Nach Cicero's Zeugniss war dies ein vollendet vornehmes Werk von der feinsten Ausführung. Diesem Urtheil entspricht nun durchaus eine schöne Büste der Sappho, die in der Villa Albani sich befindet (Fig. 176) [2]). Die Gesichtsform, die Frisur, ein breites Stück Zeug, das um den Kopf geschlungen ist, erinnern Punkt für Punkt an den Typus der lesbischen Dichterin, wie sie auf den Münzen von Mytilene, gewiss in Anlehnung an das Porträt des Silanion, abgebildet erscheint [3]). Es versteht sich von selbst, dass dies angebliche Porträt der Sappho, wie das der böotischen Korinna, das gleichfalls dem Silanion zugeschrieben wird, nur ein Idealbild sein konnte.

Anders steht es mit der Platostatue. Der Künstler konnte in diesem Fall das Modell sehr wohl gekannt haben; auch wird man annehmen dürfen, dass es nicht an Bildern des Philosophen fehlte, die nach dem Leben gearbeitet waren. Eine Büste des Berliner Museums in Hermenform, die übrigens von mittelmässiger Arbeit ist, trägt eine Inschrift, die sie als Bild Plato's bezeichnet (Fig. 177) [4]). Dank diesem Zeugniss kann man die Reihe der Bildnisse Plato's wiederherstellen. An der Spitze dieser Reihe steht eine vaticanische Herme, die, nach der Feinheit der Arbeit zu schliessen, auf ein Bronzeoriginal zurückzugehen scheint und ohne Zweifel eine Copie vom Werke des Silanion ist [5]). Thatsächlich besteht denn auch zwischen ihr und den späteren, in hellenistischer Zeit ausgeführten Büsten der Unterschied, dass diese viel realistischer in der Auffassung sind. Im Uebrigen besitzen alle diese Büsten manchen gemeinsamen Zug: so die niedere, breite Stirn, die vollen Schläfen, die regelmässig in die Stirn gekämmten Haare, den langen, wohlgepflegten Bart.

---

1) Cicero, in Verrem IV, 57, 127—128.

2) Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, Taf. 3, S. 152 (Winter). Helbig, Führer, II, Nr. 782a. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 147—148.

3) Von Sallet, Numismatische Zeitschrift, IX, Taf. IV, 6, S. 114.

4) Helbig, Jahrbuch des arch. Instit., I, 1886, Taf. VI, 1, S. 71.

5) Ebenda, Taf. VI, 2. Helbig, Führer, I, 265. Der Name Zeno, der auf der Herme steht, ist eine Fälschung. Ueber die Platobildnisse vgl. ausser dem schon erwähnten Aufsatz Helbig's noch S. Reinach, American Journ. of archaeology, IV, 1888, p. 3. Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 153 ff.

Auch den herben Ausdruck erkennt man, über den ein Zeitgenosse des Philosophen, der Komiker Amphis, sich lustig gemacht hat in den Worten: „O Plato, der du nur ein krauses Gesicht machen kannst wie eine Weinbergschnecke, indem du feierlich die Augenbrauen hochziehst“ [1]). So kennen wir den Silanion doch wenigstens in seiner Eigenschaft als Porträtbildner; er zeigt sich uns als fleissiger, gewissenhafter Künstler, der mehr ein geschickter Marmorarbeiter als ein erfindungsreicher Meister war; daraus erklärt sich auch die bescheidene, wenngleich ehrenvolle Stellung, die er unter den attischen Bildhauern des vierten Jahrhunderts einnimmt [2]).

Fig. 177. Hermenbild Plato's. (Berliner Museum.)

Wir müssen bei der Porträtbildnerei noch etwas länger verweilen. Silanion ist nicht der Einzige, der sich auf diesem Gebiet versucht. Wir sahen, dass schon im fünften Jahrhundert Künstler wie Kresilas diese Richtung einschlugen; etwas später hatte sich auch Demetrios ihr zugewendet und dabei entschieden dem Realismus gehuldigt. Schon im fünften Jahrhundert kommt die Sitte auf, die Züge berühmter Schriftsteller im Bilde festzuhalten und Idealporträts zu schaffen, wenn es sich um alte Dichter wie Anakreon handelt, Zeitgenossen aber wie Euripides oder Thukydides nach dem Leben

1) Meineke, Fragm. comic. graec., III, p. 305.

2) Seine Werke waren sicher sehr geschätzt. Eine Inschrift aus Pergamon, die in die Basis für eine seiner Statuen um das Jahr 200 eingemeisselt worden ist, lehrt uns, dass diese Statue aus Oreos auf Euböa entführt worden war; Attalos selbst dürfte sie von dort geholt haben. Fränkel, Inschr. von Pergamon, Nr. 50.

zu modelliren. Im vierten Jahrhundert war diese Sitte erst recht allgemein geworden. Aufträge von Seiten des Staats oder der Privatleute riefen Bildnisse berühmter Athener, als Dichter, Geschichtsschreiber oder Redner, in Menge ins Leben. Timotheos, Konon's Sohn, errichtete zu Eleusis ein Bild des Isokrates (s. oben S. 333). Auf der heiligen Strasse nach Eleusis besass der tragische Dichter Theodektes, der im Jahre 334 gestorben war, ein prunkvolles Grabmal, das die Statuen der grossen griechischen Dichter seit Homer umstanden[1]). Zwischen 338 und 326 liess der Redner Lykurgos im Dionysostheater die Bronzestatuen der drei grossen Tragiker Athens aufstellen[2]). Unter den Zeitgenossen Silanion's schufen zweifellos viele Künstler derartige Werke. Wie viele Büsten sind nicht über unsere Museen zerstreut, deren Originale ins vierte Jahrhundert zurückgehen! So hat die schöne Lysiasbüste des Neapeler Museums bestimmt eine Statue aus dieser Zeit zum Vorbild[3]). Nicht ohne innere Berechtigung hat man vorgeschlagen, den Stil Silanion's in dem Thukydidesporträt desselben Museums zu erkennen[4]); aber wer auch sein Urheber gewesen sein mag, er hatte gewiss ein älteres Modell vor Augen, die Bronzestatue nämlich, die dem attischen Geschichtschreiber auf der Akropolis errichtet worden war*). Im Allgemeinen zeichnet die Porträts aus dieser Zeit noch immer ein flotter Stil bei kraftvoller Ausführung und zunehmendem Streben nach packender Lebendigkeit vortheilhaft aus; so steht die damalige Porträtkunst zwischen dem Idealismus des fünften Jahrhunderts und dem auf die Spitze getriebenen und in die Einzelheiten sich erstreckenden Realismus, der nach Lysipp zur Herrschaft gelangen sollte, gewissermaassen mitten inne.

Sie hat noch keineswegs ganz gebrochen mit jener Neigung zum Idealisiren, die ja auch durchweg am Platze ist, wo es gilt, durch ein öffentliches Denkmal einen Mann zu verherrlichen, der nicht zu den Zeitgenossen zählt. In dieser Hinsicht können uns die Bildnisse des Sophokles merkwürdige Aufschlüsse geben. Eine Statue des Lateranischen Museums, die zu Terracina gefunden wurde, ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine getreue Wiederholung der von Lykurgos

---

1) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1432.

2) Pseudo-Plutarch, Leben der zehn Redner, Lykurgos, 10, 11.

3) Visconti, Iconographie grecque, pl. 28, 2.

4) Winter, Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, S. 157.

*) [Möglich, aber nirgends bezeugt. Vgl. A. Michaelis, Die Bildnisse des Thukydides, Strassburg, 1877, S. 8 und 13.]

im Dionysostheater errichteten Bronzestatue (Fig. 178)[1]). Der Dichter ist stehend dargestellt; mit der gewählten Eleganz eines Atheners des vierten Jahrhunderts hat er sich den Mantel umgeschlagen. Sein Kopf schaut geradeaus, der Blick ist träumerisch; der Bart fällt wie bei einem Zeuskopf in zierlich geordneten Locken auf die Brust. Da Sophokles schon im Jahre 405 gestorben war, so musste der Bildhauer auf Porträts, die zu Lebzeiten des Dichters angefertigt waren, zurückgreifen, vielleicht auf die durch des Dichters Sohn Iophon errichtete Statue. Dank der gründlichen Untersuchung Winter's kann man die Vorbilder der Lateranischen Statue in einer Reihe von Büsten oder Doppelhermen nachweisen, die sich zu London, im Louvre, im Capitolinischen Museum und zu Berlin befinden[2]).

Fig. 178. Sophokles. Marmorstatue.
(Rom, Lateranisches Museum.)

1) Helbig, Führer, I, Nr. 656. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Portr., Nr. 113, 114, 115.
2) Winter, Jahrbuch, V, 1890, S. 160 ff.

Diese Denkmäler, bei denen Haar und Bart weniger gekünstelt wiedergegeben sind, vermitteln eine gute Vorstellung von den ikonographischen Urkunden, die der Bildhauer Lykurg's zu Rathe ziehen konnte, als er das Bild des Sophokles in einem für die Oeffentlichkeit bestimmten Werke zu schaffen unternahm.

Handelt es sich um einen Zeitgenossen, dann macht der Bildhauer dem Idealismus weniger Zugeständnisse; das Streben nach individuellem Ausdruck kommt bei den Bildnissen berühmter Männer des vierten Jahrhunderts viel kräftiger zum Durchbruch. Die Statue des Aeschines im Neapeler Museum, die aus Herculanum stammt, ist die Copie eines attischen Originals aus der Zeit Alexander's oder seiner unmittelbaren Nachfolger [1]). Der Redner ist stehend abgebildet, in einer ganz ähnlichen Haltung wie der Sophokles: die linke Hand ist in die Hüfte gestützt, die rechte ragt aus dem Mantel hervor. Aber hier haben wir es zweifellos mit einem getreuen Porträt zu thun, denn wir finden dieselben Züge bei einer Herme des Vatican wieder (Fig. 179). Ein volles Gesicht, eine etwas kahle Stirn, den Ausdruck ohne Adel mit einem Stich ins Gaunerhafte, mehr die Physiognomie eines politischen Parteigängers als eines Staatsmannes von starken Ueberzeugungen. Wenn wir später die Bildnisse des Demosthenes betrachten, die auf eine im Jahr 280/79 von Polyeuktos geschaffene Statue zurückgehen, so werden wir dort die Willenskraft in ganz anderer Weise zum Ausdruck gebracht sehen.

Diese Richtung in der Kunst, die sich solcher Gestalt schon im vierten Jahrhundert kund thut, sollte späterhin mit noch grösserem Nachdruck sich geltend machen; die Beliebtheit dessen, was man „das literarische Porträt" nennen kann, blieb stetig im Zunehmen. Unter den Nachfolgern Alexander's betrieb die attische Schule es gleichsam als Specialität, die Bilder grosser athenischer Schriftsteller in zahllosen Exemplaren zu verbreiten: ihre Büsten und Statuen sollten die Schlösser makedonischer Fürsten, die Bibliothek der Könige von Pergamon, die Säle des Museums zu Alexandria ausschmücken helfen. Gerade an der Hand dessen, was wir heutzutage auf diesem Gebiet erleben, verstehen wir ohne weiteres diese

1) Museo Borbonico, I, pl. 50. Comparetti und de Petra, La villa Ercolanese, tav. 18. 2, p. 277. Arndt-Bruckmann, Nr. 116, 117, 118. Vgl. die vaticanische Herme, Helbig, Führer, I, Nr. 286. Arndt-Bruckmann, Nr. 119.

massenweise Herstellung von Porträtstatuen. Nach Lysipp sollte die realistische Richtung erst recht zum Sieg gelangen: im Porträtstil dieser Zeit werden uns alle Arten der Auffassung begegnen, die unserer modernen Kunst geläufig sind.

Die Bildhauer, die zu Athen arbeiten, stammen nicht alle aus Attika. So ist Sthennis von Olynth gebürtig, doch besass er

Fig. 179. Herme des Aeschines. (Rom, Vatican.)
Nach Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, No. 119.

möglicher Weise das athenische Bürgerrecht [1]). Er verbindet sich mit Leochares, um die Bildnisse einer athenischen Familie auszuführen [2]). Seine „weinenden Frauen" gehören zweifellos zu einer Sculpturengattung, von der wir später reden werden, nämlich zu den Grabfiguren. Eine Demeter, ein Zeus und eine Athene von ihm waren nach Rom verschleppt worden, ebenso seine Statue des Autolykos, des Gründers von Sinope, die Lucullus aus dieser Stadt entführte.

1) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, 1343—1349.
2) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 83.

Auch Athletenstatuen, wie die der Olympioniken Pyttalos und Choirilos, waren mit der Künstlerinschrift des Sthennis versehen.

Im künstlerischen Leben dieser Zeit, an dem so viele Meister von ungleichem Ruf sich betheiligen, spielt Euphranor von Korinth eine hervorragende Rolle[1]). Er ist Maler und Bildhauer zugleich und in beiden Hinsichten das Haupt einer Schule, denn die Maler Charmantides, Leonidas und Antidotos sind seine Schüler, während sein Sohn Sostratos, der gegen Ende des vierten Jahrhunderts zu Athen arbeitet, von ihm die Bildhauerei gelernt hat. Von seinen Gemälden erwähnen die Schriftsteller vor Allem die grossen Fresken, die er zur Ausschmückung der Stoa Basileios zu Athen anfertigte[2]). Es war da zunächst die Gruppe der zwölf Götter; sodann eine allegorische Darstellung des Theseus in Begleitung der Demokratie und des Demos. Weiterhin sah man in der Halle jenes Reitergefecht verewigt, das kurz vor der Schlacht bei Mantinea stattfand und so sehr zum Ruhme der athenischen Waffen ausschlug[3]). Nach einem beschwerlichen nächtlichen Ritt hatten die 6000 athenischen Reiter gegen die thebanischen und thessalischen Schwadronen eine glänzende Attaque ausgeführt, den Feind zurückgeworfen und Mantinea entsetzt. Der Künstler hatte dieses Stück Zeitgeschichte möglichst der Wirklichkeit entsprechend dargestellt, denn die Hauptthelden der Handlung, Epaminondas und Gryllos, der Sohn des Xenophon, waren gut zu erkennen. Damit war, was man das „historische Gemälde“ nennt, ins Leben getreten; man wird weiterhin sehen, dass diese Anregung auch der Plastik zu Gute kam. Die „Attaque von Mantinea“ weist schon auf jene Schlachtscenen hin, die Lysipp und Euthykrates späterhin schufen, oder auf das Reliefbild des berühmten Alexandersarkophags, auf dessen einer Fläche wir von unbekannter Hand makedonische und persische Reiter in verbissenem Handgemenge finden werden*). Die Gemälde von der Stoa Basileios liefern uns ausserdem ein sicheres Datum, wonach wir die Zeit von Euphranor's künstlerischer Thätigkeit bestimmen können. Wenn der besprochene Reiterkampf auch möglicher Weise erst mehrere Jahre nach dem Ereigniss gemalt wurde, so ist das Bild doch sicher später

1) Overbeck, Schriftquellen, 1798—1806.

2) Pausanias, I, 3, 3.

3) Vgl. E. Bertrand, Études sur la peinture et la critique d'art dans l'antiquité, p. 88—93.

*) [Vgl. unten Fig. 215 f.]

als 362; und so war Plinius in seinem Recht, wenn er dieses Datum, nämlich das Jahr der Schlacht bei Mantinea selbst, als dasjenige angab, wo Euphranor auf der Höhe seines Schaffens stand[1]). Andererseits war der korinthische Meister auch nach Chäronea (338) noch thätig, da er sein Talent in den Dienst des makedonischen Hofes stellte und Philipp und Alexander, vielleicht gelegentlich des grossen Triumphes für Chäronea, auf Viergespannen abbildete.

Nach Herkunft und Erziehung knüpft Euphranor an die peloponnesische Schule an. Sein Lehrer Aristeides ist ein Argiver, ein Schüler Polyklet's[2]); Euphranor zeigte sich auch darin als treuer Anhänger dieser Schule, dass er die Bronze dem Marmor vorzog. Doch blieb er auch mit den Attikern in Berührung, ja er verbrachte einen Theil seiner Schaffenszeit in Athen. Für den dortigen Tempel des Apollon Patroos, der an der Agora stand, schuf er eine Cultstatue des Gottes, die man, ohne dass sich dies sicher erweisen liesse, auf attischen Münzen hat wiedererkennen wollen[3]). Wir wissen nicht, wo sich ursprünglich die von Plinius erwähnten Werke Euphranor's befunden haben; mehrere davon, so die Cliduchos, die „bewundernde und anbetende Frau“, die Vier- und Zweigespanne, die zwei Kolossalfiguren der Arete und Hellas hat man bisher vergebens in Copien nachzuweisen versucht. Die Römer, die allem Anschein nach für den Stil des korinthischen Meisters eine grosse Vorliebe hegten, besassen im Tempel der Concordia eine Gruppe von ihm, die sie aus einer griechischen Stadt entführt hatten: es war eine Leto mit ihren beiden Kindern auf dem Arm. Man hat in zwei Statuetten der Sammlung Torlonia und des Capitols, die uns Leto mit ihren Kindern auf der Flucht vor dem Drachen Python zeigen, eine Erinnerung an diese Gruppe erblicken wollen; allein Reisch hat überzeugend nachgewiesen, dass die Vorlage zu

1) Plinius, Nat. Hist., 35, 128. P. Girard (La Peinture antique p. 233) nimmt an, dass die Reiterschlacht erst unter der Verwaltung des Lykurgos, also nach Chäronea, zur Ausführung kam. Allein man kann sich nur schwer vorstellen, dass der Auftrag des athenischen Staates mit den Arbeiten zusammenfallen sollte, die Euphranor damals für Makedonien ausführte.

2) C. Robert hat nachgewiesen, dass dieser Aristeides nicht der thebanische Maler, sondern der argivische Bildhauer dieses Namens ist: Aristeides und Euphranor, Philologische Untersuchungen, X, S. 83.

3) Beulé, Monnaies d'Athènes, p. 272. Imhoof-Blumer und Percy Gardner, Numismat. Commentary on Pausanias, pl. CC, XV, XVII. Overbeck (Griech. Kunstmythologie, V, S. 100) verwahrt sich gegen die Gleichsetzung.

diesen beiden Repliken viel eher ein Werk des fünften Jahrhunderts gewesen sein dürfte [1]).

Müssen wir also darauf verzichten, uns von der Kunstweise Euphranor's nach den Monumenten eine genaue Vorstellung zu bilden? Furtwängler ist nicht dieser Ansicht; in einem brillanten Kapitel seiner Meisterwerke weist er dem korinthischen Bildhauer die Originale zahlreicher Statuen zu, die bisher namenlos waren [2]). Man darf ja in der That annehmen, dass die nach Rom verschleppten Werke des Meisters oft copirt wurden; so der von Plinius erwähnte Bonus Eventus, der zweifellos ein Triptolemos war. Der Künstler hatte ihn mit einer Aehre und einem Mohnstengel in der Linken, einer Schale in der Rechten dargestellt. Furtwängler erkennt ihn mit diesen Attributen auf einem geschnittenen Stein des Britischen Museums und auf römischen Münzen der Kaiserzeit wieder. Die aufrecht stehende Figur ist nach dem in der jung-argivischen Schule herkömmlichen Schema entworfen. Hat es mit dieser Zusammenstellung seine Richtigkeit, so darf man, ohne sich allzu grosser Verwegenheit schuldig zu machen, den Namen Euphranor's auch gegenüber der schönen, in Tivoli gefundenen und im Museo delle Terme zu Rom aufbewahrten Dionysosstatue aussprechen (Fig. 180) [3]). Es gab bestimmt in Rom einen Dionysos des Euphranor; eine auf dem Aventin gefundene Inschrift erwähnt eine Copie danach, die ein Consul Namens Gallus gewidmet hatte [4]). Nun ist die Statue aus Tivoli eine ausgezeichnete Copie einer griechischen Bronze, und die Sorgfalt, mit der die Nebris bis ins Kleinste wiedergegeben ist, beweist allein schon zur Genüge die Treue des Copisten. Der Rhythmus in der Stellung ist derselbe wie bei den argivischen Statuen, und die etwas weibische Anordnung des Haares, das in dichten Rollen hinter die Ohren gestrichen und im Nacken mit einem Band umschlungen ist, erinnert an die Frisur des Herakopfes im Neapeler Museum, der be-

---

1) E. Reisch, Ein vermeintliches Werk des Euphranor, Innsbruck, 1893, in dem Festgruss aus Innsbruck an die Philologenversammlung in Wien. Die beiden Statuetten sind abgebildet bei Th. Schreiber, Apollon Pythoktonos, Taf. 1, [die aus der Sammlung Torlonia auch bei Overbeck, Griech. Plastik [4], II, Fig. 172].

2) Meisterwerke, S. 578—597.

3) Monumenti inediti, XI, Taf. 51. Michaelis, Annali, 1883, p. 136. Helbig, Führer, II, Nr. 960.

4) Löwy, Inschr. griech. Bildh. Nr. 495: Fecerat Eufranor Bacchum | quem Gallus honorat | Fastorum consul carmine | ture sacris.

kanntlich unter dem Einfluss eines berühmten polykletischen Werkes geschaffen wurde (vgl. Band I, Fig. 264). Aber die jugendliche Weichheit der Formen, die Anmuth der Bewegung verräth, dass der Urheber dieser Statue den Einfluss der jung-attischen Schule erfahren hatte; es kündigt sich darin unverkennbar ein Werk des vierten Jahrhunderts an [1]). Eine Statue in gemässigt argivischem Stil, dem attische Elemente beigemischt sind, ein solches Werk entspricht durchaus dem, was wir über die Herkunft und Lebenszeit Euphranor's wissen. Wir können hier auf die übrigen von Furtwängler in Vorschlag gebrachten Identificirungen nicht näher eingehen: nach seiner Ansicht wäre uns jene Athene aus Bronze, die Q. Lutatius Catulus in einem Tempel des Capitols aufstellte und die bei den Römern deshalb Minerva Catuliana hiess, in der Pallas Giustiniani des Vatican erhalten [2]).

Der Paris, dem man nach Plinius „den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Mörder Achill's" zu

Fig. 180. Dionysos. Marmorstatue aus Tivoli. (Rom, Museo delle Terme.)

1) Furtwängler (a. a. O. S. 585, Fig. 113 und 114) bringt eine Bronzestatue des Apollo im Britischen Museum, sowie eine Ephebenstatue des Dresdener Museums, die sich in der Körperbildung sehr ähnlich sind, mit dem Dionysos in Zusammenhang.

2) Helbig, Führer, I, Nr. 51. In der englischen Ausgabe dieses Werkes (1895) erhebt Helbig Einsprache gegen die Identificirung Furtwängler's, der übrigens selbst in Roscher's Lexikon (I, S. 702) in dieser vaticanischen Statue die Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts erkennen wollte.

gleicher Zeit ansah, soll nach demselben Gelehrten das Vorbild für eine Statue in der Sammlung Lansdowne gewesen sein [1]); desgleichen für mehrere mit der phrygischen Mütze ausgestattete Köpfe in verschiedenen Museen. Endlich soll der Apollon Patroos Euphranor's in dem sogenannten Adonis des Vatican wiedergefunden sein, einem jungen Mann mit lockigem Haar, dem der Ergänzer ungeschickter Weise einen Wurfspiess in die rechte Hand gegeben hat; seine Haltung zeigt ein Schema, das in der argivischen Schule beliebt war [2]). Keine dieser Vermuthungen hat etwas Zwingendes; immerhin stellen sie eine Reihe von Denkmälern zusammen, die von der künstlerischen Tradition, der auch Euphranor sich anschloss, eine Vorstellung zu geben scheinen. Die Schriftquellen berechtigen uns in der That, in dem korinthischen Meister einen Schüler der Argiver zu erblicken, der es gleich ihnen auf stilistische Durchbildung bis ins Einzelne abgesehen hatte [3]) und sich nebenbei mit methodischer Erforschung der Proportionen und Symmetrie befasste, deren Gesetze er in einer Abhandlung zusammenstellte. Plinius entnimmt einer griechischen Quelle eine sehr bezeichnende Bemerkung über ihn. „Euphranor", sagt er, „macht die Köpfe und Gliedmaassen zu gross, den Rumpf zu schmächtig"; das will offenbar heissen, dass er noch an den Grundsätzen des alten argivischen Kanons festhielt. So verkörpert er für uns jene conservative argivische Schule, die das Althergebrachte sorgfältig achtete. Bald sollte sie Lysipp in neue Bahnen lenken und einen völlig neuen Kanon aus ihr entwickeln.

Im Norden Attikas erlebte Böotien eine kurze Blütezeit seiner Kunst; sie war ebenso vergänglich wie die Hegemonie, welche Theben eine Zeit lang durch die geschickte Politik des Epaminondas an sich riss. Theben sah eine glänzende Malerschule erstehen, deren hervorragende Vertreter Aristaios, Nikomachos und Aristeides waren; auch eine Schule von Erzbildnern, deren Verwandtschaft mit den Schulen des Peloponnes unverkennbar ist, hatte hier ihren Sitz. Doch bringt es unter den thebanischen Bildhauern keiner auch nur annähernd zu dem Ruhm der grossen attischen Meister. Die bekanntesten sind zwei Erzgiesser, Hypatodoros und Aristogeiton, die für die Argiver eine nach Delphi gestiftete Bronzegruppe ausführten;

1) Michaelis, Ancient marbles in Great Britain, p. 147, 39.
2) Helbig, Führer, I, Nr. 255.
3) Plinius bezeichnet ihn als „docilis ac laboriosus ante omnis". Nat. Hist., 35, 128.

sie galt dem Andenken an einen Sieg, der durch die Truppen von Argos und durch athenische Hilfsvölker während des korinthischen Krieges (394—386) zu Oenoë davongetragen wurde. Die Gruppe stellte „die Sieben“ dar, d. h. Polyneikes und die mit ihm gegen Theben verbündeten Feldherrn; sie erhob sich am Südende der Heiligen Strasse, vor der Exedra der argivischen Könige [1]). Eine Inschrift aus Delphi zeigt uns, dass sie auch an dem Weihgeschenk eines Böotiers aus Orchomenos gemeinsam arbeiteten; dies Werk muss vor das Jahr 364/3 fallen, da Orchomenos in diesem Jahre von den Thebanern zerstört wurde [2]). Die Erfolge des Epaminondas verschafften ihnen Eingang in den Peloponnes, denn Hypatodoros arbeitet für Aliphera in Arkadien ein ehernes Kolossalbild der Athene, eine Art von kleinstädtischer Promachos, die eine steile Hügelkette, auf der die kleine arkadische Stadt gelegen war, weithin überragte. Die übrigen thebanischen Bildhauer sind für uns nur leere Namen [3]): so Andron, der Urheber einer Statuette der Harmonia, so Kaphisias, Kallistonikos und Timon, den Plinius unter den Erzbildnern aufführt, die Statuen von Athleten, Bewaffneten, Jägern und Opfernden herstellten; ferner Theron, der nach der 103. Olympiade (368/4) für Olympia die Statue des Siegers im Pentathlon, Gorgos aus Messene, zu arbeiten bekam; endlich Eubios und Xenokritos, die in das thebanische Herakleion ein Marmorbild des Herakles lieferten. Es scheint übrigens nicht, dass die thebanische Schule, die zugleich unter argivischen und attischen Einflüssen stand, eine sehr ausgesprochene Eigenart besessen hat. In Bezug auf die gewerbsmässig hergestellten Denkmäler, die allein auf uns gekommen sind, ist Böotien durchaus von Attika abhängig. Die Weihgeschenke für heroisirte Todte, die in Böotien so häufig sind, zeigen Typen und Compositionsweisen, die an entsprechende Werke aus Athen erinnern [4]); wir wissen bereits, welcher Gunst bei den Koroplasten von Tanagra sich die Typen bekleideter Frauen erfreuen, die unter dem Einfluss des praxitelischen Stils erfunden worden waren.

---

1) Bull. de corresp. hellén., 1894, p. 186. Die Gruppe wird bei Pausanias (X, 20, 3) erwähnt. Ueber die Entstehungszeit vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 101.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 101.

3) Vgl. Brunn, Gesch. der griech. Künstler, I, S. 296.

4) Vgl. z. B. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Taf. XXX, XXXI. Viele davon sind in pentelischem Marmor ausgeführt.

§ 2. ANONYME WERKE DER ATTISCHEN SCHULE.

Die ausgiebige Fruchtbarkeit, die uns in der attischen Schule entgegentritt, lässt uns eine jener grossen künstlerischen Bewegungen erkennen, bei denen im Gefolge von Meistern ersten Rangs ein ganzer Schwarm von Schülern einherzieht. Zahlreiche Statuen, die über unsere Museen zerstreut sind, spiegeln die stilistische Richtung des Skopas und Praxiteles wieder. Sie einem bestimmten Meister zuzuweisen, bleibt Sache der gelehrten Erörterung, der kritischen Betrachtung und vor Allem der Vermuthung. Wir können hier die Herkunft namenloser Werke, die man instinctiv versucht ist attischen Bildhauern des vierten Jahrhunderts zuzuschreiben, nicht im Einzelnen verfolgen. Wir müssen uns bescheiden, einige derselben namhaft zu machen und zu sehen, inwieweit sie unsere Kenntniss von den neuen künstlerischen Vorstellungen, die in der Zeit des Praxiteles und seiner Zeitgenossen aufkommen, zu ergänzen geeignet sind.

Wir haben schon bemerkt, dass die Kunst des vierten Jahrhunderts eine ausgesprochene Vorliebe für allegorische Figuren, wie den Frieden, das Glück, das Gedeihen, besitzt, und dass diese unter dem Meissel der Künstler oftmals plastische Darstellung erfuhren (s. oben S. 189 f.). In derselben neuen Richtung liegt der ganz neue Typus für Hypnos, den Gott des Schlafes, den ein unbekannter Meister dieser Zeit erfindet. Der Gedanke, den Gott des Schlafs als Flügelwesen sich zu denken, war so alt wie die griechische Dichtung: schon homerische Gesänge schildern ihn, wie er sich auf die Zweige einer Fichte niederlässt „gleich einem Singvogel“ [1]). Als Bruder des Thanatos hatte er im Aberglauben des Volks und im Cultus seinen Platz sich erobert: die Maler der Lekythen liehen ihm die Züge eines geflügelten Genius mit bartlosem Antlitz [2]); er besass zu Trözen einen eigenen Altar, in einem Tempel zu Sikyon eine eigene Statue. Gleichwohl besitzt der Typus, der durch eine Statue des Prado in Madrid auf uns gekommen ist, alle Merkmale einer originalen Schöpfung aus praxitelischer Zeit (Fig. 181) [3]). Der

1) Ilias, XIV, 290.

2) E. Pottier, Les Lécythes blancs attiques, p. 27. C. Robert, Thanatos, 39. Winckelmanns-programm, 1879.

3) Hübner, Die antiken Bildwerke in Madrid, Nr. 39. Arch. Zeitung, 1862, Taf. 157. Brunn, Griech. Götterideale, S. 28. Furtwängler, Meisterwerke, S. 649.

Gott ist dem Jünglingsalter nahe; er geht mit weitem, regelmässigem Schritt langsam seines Weges, in der feierlichen Bewegung eines Säemanns, der Saatkorn in die Furchen streut. Und er erfüllt in der That eine heilige Mission. Die kleinen Bronzerepliken der Statue[1]) zeigen, dass in seine vorgestreckte rechte Hand ein Füllhorn gehört; die Linke hält die Blume des Schlummers, den Mohn. Mit stiller, huldreicher Würde scheint der schöne junge Gott über die Oberfläche der Erde hinzueilen und den Thau wohlthuender Säfte auf die Sterblichen niederzuträufeln, um sie einzuschläfern und ihr schmerzvolles Dasein ein Weilchen zu unterbrechen. Der Gedanke war so alt wie die Menschheit, er war, wenn man will, ein poetischer Gemeinplatz; aber noch nie hatte die Kunst zum Ausdruck dieser Vorstellung eine so vornehme und zugleich so ergreifende Form gefunden.

Fig. 181. Hypnos. Marmorstatue. (Madrid, Prado.)

Es ist eine durchaus berechtigte Annahme, dass einem Zeitgenossen des Praxiteles die Ehre dieser Schöpfung gebührt. Der Hypnos von Madrid ist, was jugendliche Anmuth der Formen anbelangt, ein naher Verwandter des Apollon Sauroktonos (vgl. oben Fig. 147). Wenn man die beste Replik, den herrlichen, bei Perugia gefundenen Bronzekopf des Britischen Museums zum Vergleich heran-

1) Ueber diese Repliken vgl. Winnefeld, Hypnos, S. 8, Anm. 2. Bazin hat mehrere in französischen Museen, besonders in Lyon, nachgewiesen: Gaz. arch., 1888, pl. 6. Vgl. desselben Verfassers Lyon antique, p. 364.

zieht, so lässt sich die Analogie noch weiter verfolgen (Fig. 182)[1]). Die weibische Anordnung des Haares, die beiden Haarwickelchen, die über die Binde herausragen, erinnern Punkt für Punkt an die Haarbehandlung beim Sauroktonos. Aber in ganz neuer Weise entspringen aus den Schläfen zwei kleine Flügel und ersetzen die grossen Schulterflügel, mit denen Hypnos auf den Vasengemälden ausgestattet ist. Dieser Einfall sollte in der griechischen Kunst Glück

Fig. 182. Hypnos. Bronzekopf aus Civitella d'Arno bei Perugia. (Britisches Museum.)

machen, wie der offenbar von einem Relief stammende Hypnoskopf des Louvre beweist[2]). Die Plastik bemächtigt sich desselben auch, um den alten Typus der Gorgone umzugestalten; wir finden ihn mit glücklicher Verwegenheit bei einem berühmten Werke verwendet, nämlich der schönen Maske der Münchener Glyptothek, die als Meduse Rondanini bekannt ist (Fig. 183)[3]). Diese Marmorcopie geht auf ein Bronzeoriginal zurück, das als Weihgeschenk an einer Tempel-

1) Monum. inediti, VIII, Taf. LIX; Annali, 1856. Brunn, Denkmäler, Nr. 235. Es liegt keinerlei Anlass vor, den Kopf, wie öfters geschehen, für ein Werk etruskischer Kunst anzusehen. Vgl. Martha, L'Art étrusque, p. 303.

2) Fröhner, Les Musées de France, pl. 25.

3) Brunn, Beschreib. der Glypt., Nr. 128. Denkmäler, Nr. 239. Griech. Götterideale, S. 60. Furtwängler (Meisterwerke, Atlas, Taf. XV und S. 325) entwickelt eine sehr fragwürdige Theorie, wonach Kresilas diesen Gorgonentypus geschaffen haben soll.

mauer aufgehängt werden sollte, wie jenes Gorgoneion von vergoldeter Bronze, das an der Südmauer der Akropolis angebracht war [1]). Schon die Kunst des fünften Jahrhunderts hatte den hässlichen Gorgonentypus, wie er dem Archaismus geläufig war, erheblich gemildert. Hier aber hat die Fratze der Meduse einem Gesicht von regelmässiger Schönheit Platz gemacht; die Schlangen winden sich gelehrig unter dem

Fig. 183. Meduse Rondanini. (München, Glyptothek.)

Kinn der Maske zu einem symmetrischen Knoten zusammen; zwischen den vollen Locken*), die mit seltener Geschmeidigkeit wiedergegeben sind, sitzen zwei kleine, kurz eingezogene Flügel wie bei Vögeln von schwerem, niedrigem Fluge. Trotz der Reinheit der Züge erweckt doch dies leblose Antlitz mit seinem halbgeöffneten Mund die Vorstellung einer todten, erstarrten Schönheit; der Künstler des vierten Jahrhunderts, der diese Maske modellirte, hat eine viel grössere Ausdrucksfülle erzielt, als jene archaischen Meister mit ihren naiveren Mitteln.

Unverkennbare Uebereinstimmungen in stilistischer Hinsicht geben

1) Pausanias, I, 21, 3.

*) [Also erheblich höher am Schädel als in Fig. 182. Flügel an den Schläfen dürften ausser bei Darstellungen des Hypnos kaum nachweisbar sein.]

uns ein Recht dazu, dem Hypnos von Madrid die im Jahre 1883 bei Subiaco gefundene und im Thermenmuseum zu Rom befindliche Statue an die Seite zu stellen (Fig. 184)[1]. Die Verstümmelung von Kopf und Armen macht leider die Deutung sehr schwierig. Kalk-

Fig. 184. Jünglingsstatue aus der Nähe von Subiaco. (Rom, Museo delle Terme.)

mann, der das Werk dem fünften Jahrhundert zuweist und es mit den Sculpturen von Olympia in Beziehung setzt, erblickt einen Wettläufer darin, der in einer dem Archaismus geläufigen conventionellen Stellung wiedergegeben sei. Allein weder sein Zeitansatz, noch die von ihm vorgeschlagene Erklärung scheinen mir zulässig. Man kann

1) Antike Denkmäler, I, Taf. 56, S. 45 (Winter). Brunn, Denkmäler, Nr. 249. Helbig, Führer, II, Nr. 961. Vgl. Kalkmann, Jahrbuch des arch. Inst., 1895, X, S. 46—85, Taf. I.

sich diese Figur nur schwer als Wettläufer ergänzen; sie erinnert vielmehr an einen Barkenführer, der sich über sein Ruder beugt, oder an einen Springer, der sich mit Hülfe einer Stange emporschnellen will. Wenn so der Gegenstand unbestimmt bleibt, so verräth die frische und geschmackvolle Ausführung, die jugendliche Schönheit

(München.) Fig. 184 a. Sogenannter „Ilioneus".
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

der Formen mit Sicherheit ein griechisches Original; der Stil aber weist auf einen Meister des vierten Jahrhunderts hin [1]). Eine berühmte Münchener Statue, die unter dem Namen Ilioneus bekannt

1) Körte (Jahrbuch des arch. Inst., XI, 1896, S. 11—19) hat seinerseits dies Monument nachgeprüft. Er bekämpft die Ansicht Kalkmann's, erkennt in den Wellenlinien der Basisplinthe die Andeutung von Quellwasser und erblickt in der Figur den Hylas, der eben seine Urne an der Quelle füllt. Er möchte die Statue nicht höher hinauf rücken, als bis ins dritte Jahrhundert. Trotz der Gründe, die Körte vorbringt, scheint mir auch seine Lösung keine endgültige zu sein.

ist, zeigt dieselben Eigenthümlichkeiten, dieselbe Vorliebe für verwickelte, kunstvolle Bewegungen (Fig. 184 a)[1]). Dargestellt ist ein junger Bursche, der in die Kniee gesunken ist und den Oberleib nach vorn lehnt; die Arme streckte er nach oben aus, als ob er etwas erflehte oder sich von einem Feind bedroht fühlte. Durch die weiche, vollendete Modellirung ist die Münchener Statue dem Hypnos und dem Jüngling von Subiaco nahe verwandt; diese drei Werke entstammen einer und derselben Schule, und vielleicht darf man so weit gehen und als diese Schule die des Skopas bezeichnen.

Es kommt übrigens mehr darauf an, dass wir die neuen künstlerischen Ideen, die in den Werken dieser Zeit sich kundthun, ins richtige Licht setzen, als dass wir jedes einzelne dieser Werke in oft erzwungener Weise dieser oder jener Schule zuweisen. Allen Empfindungen zugänglich und gleichsam durchdrungen von einem breiten Strom humaner Gesinnung, findet die Kunst des vierten Jahrhunderts zur Wiedergabe seelischer Regungen um so stärkere Ausdrucksmittel, als dabei immer noch das richtige Maass innegehalten wird, während später der Sinn hierfür erlahmt. Um sich davon zu überzeugen, genügt es, auf ein anonym gebliebenes Meisterwerk hinzuweisen, das durch Newton ins Britische Museum gekommen ist: ich meine die zu Knidos gefundene Demeter (Taf. VII)[2]). Aus dem vielseitigen Wesen der Demeter hat der Künstler gerade denjenigen Zug, der sie am menschlichsten erscheinen lässt, ihre Mutterliebe, herausgegriffen und so das denkbar edelste Bild der göttlichen Mutter geschaffen, die ewigem Kummer um die verschwundene Tochter sich hingiebt. In der Haltung drückt sich eine gewisse Ermattung aus. Das um den Oberkörper geworfene und wie ein Trauerschleier über das Haupt gezogene Himation ist nachlässig angeordnet; unter seinen lockeren, weichen Falten erräth man die breiten Formen einer Frau, die schon einmal Mutter gewesen. Der Kopf, der aus einem besonderen Block parischen Marmors gemeisselt ist, besitzt eine einzige Kraft des Ausdrucks. „Die leicht abgemagerten Wangen," schreibt O. Rayet, „das bestimmt umschriebene Kinn zeugen von den Sorgen, die sie durchgemacht, und von der Charakterstärke, die sie in ihren langen Leiden sich erworben." Ihr zwischen Himmel und Erde

---

1) Brunn, Beschr. der Glyptothek, Nr. 142.

2) Newton, Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, pl. 55, p. 381. Rayet, Mon. de l'Art antique, II, pl. 49. Brunn, Griech. Götterideale, S. 42.

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

DEMETER

Marmorstatue aus Knidos

(British Museum)

schwebender, aus dem tiefen Schatten der Augenlider ins Leere starrender Blick scheint eigensinnig ein theueres Bild zu verfolgen, das ihrer Seele stets gegenwärtig ist; die Kunst dürfte kaum je mit mehr Kraft und Einfalt jene still ergebene Trauer zum Ausdruck gebracht haben, die nach schmerzvollen, durch die Zeit gelinderten Leiden zurückzubleiben pflegt. Das Werk trägt weder ein Datum noch eine Künstlerinschrift; aber die Grossheit des Stils, die Tiefe der Empfindung bekunden den Einfluss der grossen attischen Meister; man wird kaum irren, wenn man die knidische Statue einem Zeitgenossen des Praxiteles zuschreibt.

Fig. 185. Asklepios, Marmorkopf aus Melos. (Britisches Museum.)

Die Künstler des fünften Jahrhunderts hatten ihren Nachfolgern eine gewisse Anzahl von Göttertypen hinterlassen, die bereits, wie der der Athene, ihre endgültige Ausprägung erfahren hatten. Andere dagegen nehmen im vierten Jahrhundert einen neuen Charakter an, und unter den letzteren muss ganz besonders Asklepios genannt werden. Wir erwähnten schon den Asklepios des Skopas und suchten einen Nachklang seines Werkes in einer aus dem Piräus stammenden Büste nachzuweisen (s. oben Fig. 126). Einer noch ausgesprochener attischen Schule muss zweifellos der schöne, 1828 zu Melos gefundene Marmorkopf angehören, der aus der Sammlung Blacas ins Britische Museum übergegangen ist (Fig. 185)[1]). Man konnte über die Benennung im Zweifel sein und einen Zeus darin erkennen wollen; aber durch die Vergleichung mit Statuetten, die im Jahre 1886 in Epidauros gefunden wurden[2]), sind diese Zweifel geschwunden, und

1) Expédition de Morée, III, pl. 29, 1. Rayet, Mon. de l'Art antique, I, pl. 42. Brunn, Griech. Götterideale, S. 96 und Taf. IX. Die Literatur findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1283.

2) Wolters, Athen. Mitth., XVII, 1892, S. 1, Taf. II—IV.

heute steht fest, dass wir es mit einem Asklepios zu thun haben. Die Fundumstände gestatten die Annahme, dass der Kopf aus den Ruinen eines Asklepieion stammt. Wenige Denkmäler haben uns vom griechischen Heilgott ein edleres und milderes Bild übermittelt.

Fig. 186. Zeus. Kolossaler Marmorkopf aus Otricoli. (Rom, Vatican.)

Ein Strahl von Güte verklärt dies ernste, nachdenkliche Antlitz, während gleichzeitig der gen Himmel gerichtete Blick, der leicht geöffnete Mund ihm den Ausdruck der Träumerei und göttlichen Verzückung leihen.

Auch der Idealtypus des Zeus, wie ihn Phidias geschaffen, erfährt in der jung-attischen Schule noch eine Umbildung. Zweifellos ist es ein athenischer Bildhauer des vierten Jahrhunderts, vielleicht

ein Schüler des Praxiteles, der den neuen, durch die zu Otricoli gefundene Kolossalbüste bekannten Typus schuf (Fig. 186)[1]. Der Ausdruck von Majestät und Allmacht, den man im Antlitz eines Zeus unbedingt zu finden wünscht, ist hier durch weniger schlichte Mittel erzielt als bei der Statue des Phidias. Wenn man die Maske von Otricoli mit jenen elischen Münzen vergleicht, auf denen das Profil des olympischen Zeus sich erhalten hat (Bd. I, Fig. 270), so wird man die Verschiedenheit unschwer herausfinden. Im Werke des praxitelischen Zeitgenossen scheint die Anlage des Gesichts mächtiger und derber geworden zu sein. Die hohe, von einer Querfalte durchzogene Stirn, die oberhalb der Nase stark vorgewölbt ist, wird von den dicken, welligen Massen eines überreichen Haupthaars eingerahmt, und der gewaltige Bart mit seinen gedrehten, unterhöhlten Locken verleiht vollends dieser Maske eine einzigartige Hoheit. Doch fehlt auch die Milde nicht ganz, und das Antlitz des Gottes besitzt so noch immer jenen heiteren Zug, den der grosse Meister des fünften Jahrhunderts ihm verliehen hatte. Der Typus bleibt nach wie vor ein attischer. Keinerlei Grund liegt vor, eine Schöpfung der sikyonischen Schule darin zu erblicken und, wie man lange gewollt hat, dies Werk dem Lysipp zuzuweisen.

§ 3. DIE DECORATIVE PLASTIK UND DIE GRABSCULPTUREN IN ATTIKA.

Das Athen des vierten Jahrhunderts bringt keine grossen Kunstwerke mehr hervor, die, wie einstens der Parthenon, das Zusammenwirken von Architekt und Bildhauer erforderten. Man sah keinen jener grossen Tempel erstehen, deren Giebel, Metopen und Friese der monumentalen Plastik ein weites Feld der Bethätigung darboten. In den zwölf Jahren, während deren Lykurg den Staat verwaltete, von 338—325, bemerken wir allerdings etwas wie eine erneute Kunstthätigkeit; Lykurg lässt das Gymnasion im Lykeion, das panathenäische Stadion, das Odeion, die Sitzstufen im Dionysostheater erbauen; er lässt im Kriegshafen des Piräus die Schiffshäuser, in denen die Trieren lagern, neu erstellen und vollendet das Marine-

---

1) Helbig, Führer, I, Nr. 294. Brunn, Denkmäler, Nr. 130, und Griech. Götteridcale, S. 98. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, II, S. 74, Nr. 1. Atlas, II, 1, 2. Furtwängler (Meisterwerke, S. 370) erblickt darin die praxitelische Weiterbildung eines durch Myron geschaffenen Zeustypus.

arsenal der Skeuothek, das nach den Plänen des Architekten Philon begonnen worden war[1]). Aber wenn diese Arbeiten auch zur Verschönerung der Stadt und zur Entwickelung ihrer Macht beitragen, so sind sie doch ausschliesslich für die Geschichte der Baukunst von Interesse; wir brauchen gar nicht erst zu fragen, welchen Antheil die decorative Plastik daran genommen. Nicht in Attika, sondern in Kleinasien, am Mausoleum von Halikarnass, sehen wir die attischen Bildhauer thätig.

In Ermangelung von Aufträgen durch den Staat bietet der Luxus der Privatleute dem Talent der Künstler reichliche Gelegenheit, sich zu bethätigen. Nie zuvor hatte man einen solchen Reichthum in den Privatdenkmälern entfaltet, die theils die Verwaltung öffentlicher Aemter, theils Siege verewigen sollten, die bei den verschiedenen Wettkämpfen an den grossen religiösen Festen davongetragen worden waren. Man kann sich leicht davon überzeugen, wenn man eine der merkwürdigsten Denkmälergattungen, die choregische, ins Auge fasst. Nach Allem, was wir davon wissen, war die Choregie eine sehr kostspielige Ehre. Der Athener, dem die Epimeleten seiner Phyle den Auftrag ertheilten, auf seine Kosten einen der Chöre für die Wettspiele an den Dionysien zusammenzustellen und ausbilden zu lassen, musste der reichsten Classe angehören. War er Sieger und im Namen der Phyle mit dem Preis gekrönt, so war er gehalten, dem Dionysos den als Preis empfangenen Dreifuss zu weihen. Nichts war im fünften Jahrhundert bescheidener als die Form des choregischen Denkmals. Der bronzene Dreifuss, dessen Gestalt und Grösse unveränderlich ist, wird auf eine einfache Basis gestellt, die sich über einem ein- oder zweistufigen Unterbau erhebt[2]). Bald aber kommt die Sitte auf, den Dreifuss in einem kleinen Tempel aufzustellen; diese Tempelchen stehen um das Temenos des Dionysos her und gruppiren sich ohne viel Ordnung zu beiden Seiten jener Strasse, die vom Dionysosheiligthum zum Prytaneion führt und die „Strasse der Dreifüsse“ heisst; schliesslich erheben sie sich auch an den felsigen Abhängen der Akropolis. Die Choregen wetteiferten mit einander an Luxus, ihre Denkmäler nahmen immer an-

1) Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 214f. Dürrbach, L'orateur Lycurgue, p. 103 ss.

2) Ein solcher Dreifuss ist auf einer Vase der Sammlung Blacas im Britischen Museum dargestellt: Panofka, Musée Blacas, pl. I. Vgl. Reisch, Griechische Weihgeschenke, Wien, 1890, S. 68 ff.

spruchsvollere Formen an; sie haben öfters das Aussehen eines Tempels mit dorischer Fassade, wie das durch Nikias nahe beim Nikepyrgos im Jahre 320/19 errichtete Denkmal [1]); oder sie verwandeln sich in einen Bau mit einer offenen Halle, wie das Monument des Thrasyllos, der im Jahre 320 mit einem Männerchor siegte [2]). Ein ander Mal wieder stellt sich ein solcher Bau in kreisrunder Form dar. Das ist der Fall bei dem Denkmal, das der Chorege Lysikrates, des Lysitheides Sohn, aus der Phyle Akamantis, errichtete, als er im Jahre 334 mit einem Knabenchor gesiegt hatte.

Bekanntlich steht das Denkmal des Lysikrates noch aufrecht wie zu den Zeiten, da der Jesuit Babin es im Hause der Capuzinerpatres bemerkte und gläubig die Legende sich aufschwatzen liess, die dem Bau für lange hinaus den Namen „Laterne des Demosthenes" eingetragen hat [3]). Zu wiederholten Malen, im Jahre 1831 und 1878 ist der Bau verstärkt, von Anbauten befreit und von den Schuttmassen gesäubert worden, die seine Basis verdeckten. Ganz aus Marmor aufgeführt, hat er die Form eines kleinen Rundtempels mit sechs korinthischen Halbsäulen. Die Intercolumnien sind durch Marmorplatten geschlossen, bis zu vier Fünfteln der Höhe durch eine grosse, das letzte Fünftel durch je eine kleinere Platte, auf der in leichtem Relief der auf der Spitze des Denkmals errichtete Dreifuss mehrfach abgebildet erscheint. Aus der Mitte des Daches er-

Fig. 187. Das choregische Denkmal des Lysikrates. (Athen.)

1) Dörpfeld, Athen. Mitth., X, 1885, S. 219, Taf. VII.

2) E. Reisch, Athen. Mitth., XIII, 1888, S. 383.

3) De Laborde, Athènes aux XVe, XVIe et XVIIe siècles, I, p. 201. Wachsmuth, Stadt Athen, I, S. 745.

Fig. 188. Dionysos und die Satyrn. Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates.

hebt sich kühn die Stütze für den Dreifuss, eine leider ihrer eleganten Ranken beraubte Knaufblume (Fig. 187)[1]). Das Gebälk besitzt noch seinen mit Reliefs geschmückten Fries, der eine Episode der Dionysoslegende zur Darstellung bringt: tyrrhenische Seeräuber, die in ihrer Keckheit sich an dem Gott selbst vergriffen hatten, sehen wir in Delphine sich verwandeln. Ein homerischer Hymnus erzählt uns diese Sage; aber es scheint, als habe der Bildhauer des Frieses sich nach einer etwas anderen Version der Legende gerichtet, und zwar spricht Alles dafür, dass der preisgekrönte Dithyrambos ihn bei seiner Darstellung leitete. So erklärt sich auch, unserer Meinung nach, die wichtige Rolle, die in der Composition den Satyrn als Genossen des Dionysos eingeräumt ist. Der Mittelpunkt der Darstellung befindet sich genau über der Inschrift, die vom Sieg des Lysikrates Kunde giebt[2]). Während der auf einem Felsen sitzende Gott mit seinem zahmen Panther tändelt, überlassen sich zwei sitzende Satyrn der Ruhe und schauen dem Gotte zu; zwei andere schöpfen Wein aus vollen Mischkrügen (Fig. 188). Weiterhin ist der Kampf zwischen den Satyrn und der Bemannung des Piraten-

1) Vgl. Stuart und Revett, Antiquities of Athens, I, p. 32, 33. E. Reisch, a. a. O., S. 102. Jane Harrison, Myth. and Mon. of anc. Athens, p. 244. Eine von Loviot entworfene Reconstruction ist noch nicht publicirt. [Vgl. auch die Ergänzung Hansen's bei Baumeister, Denkmäler, Fig. 922.]

2) Ueber die Reliefs vgl. Antiquities of Athens, I, 4; Ancient marbles, IX, pl. 22—26; De Cou, American Journal of Archaeology, VIII, 1893, pl. II—III, p. 42—55. Unsere Zeichnungen sind nach Gypsabgüssen angefertigt.

Fig. 189 A. Die Satyrn und die tyrrhenischen Seeräuber. Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates.

Fig. 189 B. Die Satyrn und die tyrrhenischen Seeräuber. Friesfragment vom choregischen Denkmal des Lysikrates.

schiffes schon im Gange (Fig. 189, A und B). Rasch und heftig verfolgen die Genossen des Dionysos die Tyrrhener und fallen sie mit Thyrsusstäben, brennenden Fackeln und Zweigen an, die sie von den Bäumen gebrochen; sie werfen sie zu Boden und knebeln sie. Hier und da stürzt sich ein Wesen mit Menschenleib und Delphinskopf wie ein Taucher ins Meer; das ist die Verwandlung, die sich mit den Piraten vollzieht. Der Künstler hat seinen Fries wie eine Art von Marmorvignette behandelt: das Relief ist flach und doch mit kräftigen Zügen ausgestattet, gelegentlich fehlt es sogar nicht an Härten; die Figuren sind sehr weit gestellt, um der Composition mehr Durchsichtigkeit zu verleihen. Voll Leben und Bewegung sind die übermüthigen Gestalten der Satyrn, die umherrennen und sich um die Wette tummeln. Man findet hier, natürlich in bescheideneren Verhältnissen, dasselbe Feuer, wie auf den Mausoleumfriesen, und sollte man einen Künstlernamen nennen, so könnte man etwa an einen der Mitarbeiter des Skopas, vielleicht an Leochares, denken[1]).

Die agonistischen Weihgeschenke, welche zum Andenken an Siege gestiftet wurden, nehmen im vierten Jahrhundert sehr verschiedene Formen an, deren Prüfung im Einzelnen den Rahmen dieses Buches sprengen würde[2]). Wir wollen nur noch auf zwei Reliefs hinweisen, die sicher dieser Zeit angehören und uns über das belehren, was im Durchschnitt auf dem Gebiet der decorativen Kunst in den attischen Werkstätten geleistet wurde. Sie wurden von Beulé auf der Akropolis von Athen gefunden und zierten die Basis eines Weihgeschenkes, das nach einem Siege an den Panathenäen gestiftet worden war[3]). Auf dem einen ist ein Chor von Waffentänzern *(Πυρριχίσται)* dargestellt: sie führen Helm und Schild und rücken hinter einander in rhythmischer Tanzbewegung vor. Das Relief des anderen Blockes zeigt zwei Gruppen von Zuschauern, ohne Zweifel die als Schiedsrichter bestellten Behörden. Das Monument ist datirbar, da in der zugehörigen Inschrift das Archontat des Kephisodoros erwähnt wird; Archonten dieses Namens kommen in

1) Vgl. Löschcke, Jahrb. des arch. Inst., III, 1888, S. 192.

2) Wir verweisen den Leser auf die schon erwähnte Arbeit von Reisch über griechische Weihgeschenke.

3) Beulé, L'Acropole d'Athènes, II, pl. 4, p. 315. Jane Harrison, Myth. and Mon. of anc. Athens, p. 347. [Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1330, 1331.]

den Jahren 366 und 322 vor: in eines dieser beiden Jahre muss das Denkmal fallen; doch entspricht offenbar das spätere Datum dem flotten Stil des Bildwerks besser. Unter den handwerksmässig hergestellten Sculpturen verdienen die datirten Monumente ganz besonders unsere Aufmerksamkeit: Proben davon finden wir unter den Reliefbildern, die nach einer schon im fünften Jahrhundert üblichen Sitte als Kopfleisten über amtliche Decrete eingemeisselt

Fig. 190. Votivbild für Asklepios und Hygieia. (Athen.)

wurden. Im Jahre 347 fassen die Athener einen Beschluss, wonach den Söhnen Leukons, des Herrn vom Bosporus, die ihrem Vater erwiesenen Ehren und Vorrechte erneuert wurden[1]). Die beiden älteren Söhne Leukon's, Spartokos und Pairisades, sitzen in feierlicher Haltung da; der dritte, Apollonios, steht neben ihnen in jener gefälligen Haltung, die seit dem fünften Jahrhundert für ruhig stehende Figuren in Aufnahme gekommen ist. Abgesehen von der stärkeren Ausladung des Reliefs erkennt man hier dasselbe Compositionsverfahren, das schon der Schule des Phidias geläufig war. Warum sollte auch die handwerksmässig betriebene Bildhauerei die gewissermaassen durch altes Herkommen geweihten Typen nicht festhalten?

Von den Reliefs auf Staatsdecreten wenden wir uns endlich den bescheidensten Denkmälern zu, jenen kleinen Marmorbildchen,

1) Bull. de corresp. hellén., 1881, pl. V, p. 194—196.

welche der fromme Sinn der Gläubigen in Menge in die Heiligthümer stiftete: Weihgeschenke an Asklepios mit einem ganzen Zug von Adoranten (Fig. 190), Votivreliefs für Pan und die Nymphen, auf denen man die von Hermes angeführten Nymphen tanzen sieht [1]), kommen in zahlreichen Exemplaren vor. Nichts ist häufiger als jene Bildgattung, die man gewohnheitsmässig als „Todtenmahle" bezeichnet, ein Typus, der im vierten Jahrhundert mit einziger Beharrlichkeit immer wieder zur Darstellung gelangt. In einem architektonischen Rahmen erblickt man die heroisirten Vorfahren; es ist meist ein Ehepaar: der Mann liegt auf einem Speisesopha vor einem mit Speisen besetzten Tisch, die Frau sitzt am Fussende des Lagers; ein Diener macht sich an einem Mischkrug zu schaffen; die Familie der Stifter kommt in einiger Entfernung feierlich auf das Paar zugeschritten. Für diese Scene, die auf die sehr alte Vorstellung zurückgeht, dass den Todten durch die Ueberlebenden ein Cultus darzubringen sei, findet das vierte Jahrhundert eine so allgemein gehaltene plastische Formel, dass diese Reliefs zu verschiedenen Zwecken verwendbar waren und ebenso gut den heroisirten Abgeschiedenen als den chthonischen Gottheiten oder auch göttlichen Ehepaaren wie dem Asklepios und der Hygieia dargebracht werden konnten [2]). Von schlichten Marmorarbeitern oft recht leichtfertig ausgeführt, besitzen diese Reliefs nur einen mässigen Kunstwerth; und doch, wenn man auf den Stil, auf das Compositionsverfahren sieht, so ist unverkennbar, dass auch die bescheidensten Handwerker sich dem Einfluss der besten Vorbilder nicht entziehen können.

Auf keinem Gebiete entfaltet der Luxus der Privatleute ein grösseres Gepränge als auf dem der Grabdenkmäler. Gegen Ende des vierten Jahrhunderts muss der Staat energische Maassregeln zu seiner Bekämpfung ergreifen, und ein durch Demetrios Phalereus zwischen 317 und 307 gegebener Erlass beschränkt den Gräberschmuck auf einige sehr einfache Bestandtheile [3]). Werfen wir einen Blick auf einen attischen Friedhof zur Zeit des Demosthenes, wo die Familien Athens wetteifern in Verschwendung, um das Andenken

1) Pottier, Bull. de corresp. hellén., 1881, pl. 7, p. 349. Le Bas-Reinach, Mon. fig., pl. 59.

2) Zur Erklärung der „Todtenmahle" vgl. Percy Gardner, Journal of Hell. Studies, 1884, p. 105. Pottier, Bull. de corresp. hellén., 1886, p. 316. Furtwängler, Samml. Sabouroff, Einleitung S. 31 ff.

3) Cicero, de legibus, II, 26, 66. Vgl. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, S. 1—3.

ihrer Todten zu feiern, und wo man bis zu zwei Talenten für die Errichtung eines Grabmals ausgiebt. Wir stossen da auf Denkmälerformen, die schon im fünften Jahrhundert erfunden waren, jetzt aber mit grösstem Kunstverständniss weiter ausgebildet und bereichert werden. Da finden wir zunächst die mit Rosetten geschmückte längliche Stele, die von einem Anthemion bekrönt wird, an dem Ranken und Blätter der Akanthusstaude sich entfalten; da sind dann ferner jene Grabdenkmäler, die aus einer Art von kleinem Tempel *(ναΐσκος)* bestehen; da sind endlich aus Marmor gemeisselte Vasen, die man Lekythen oder Lutrophoren nannte [1]). Diese letzteren, die ausschliesslich für junge, vor der Verheirathung gestorbene Leute Verwendung fanden, sind an die Stelle gemalter Thongeschirre getreten, die man früher auf den Gräbern aufstellte [2]); aber welches Streben

Fig. 191. Lutrophoros aus Marmor.
(Athen, Centralmuseum.)

Fig. 192. Die Vase der Myrrhine. Grablekythos aus Marmor.
(Athen, Privatbesitz.)

1) Ueber die mit Reliefs verzierten Lutrophoren vgl. Attische Grabreliefs, Taf. LVI.

2) Vgl. Wolters, Athen. Mitth., XVI, S. 391, und Collignon, Mon. et Mémoires, I, p. 49.

nach Eleganz, wie viel Phantasie offenbart sich in den schlanken Formen, diesem kühnen Schwung der Henkel, die sich mit zierlichen Voluten an den dünnen Hals der Vase anschmiegen (Fig. 191)! Wie die meisten Lutrophoren, so schildern auch die Marmorlekythen in ihren Reliefs die üblichen Grabscenen; auf einer der schönsten ist Hermes dargestellt, wie er die jung gestorbene Myrrhine von ihren Hinterbliebenen trennt und die still in ihr Schicksal Ergebene nach der Unterwelt entführt (Fig. 192)[1]).

Vor Allem verdienen unsere Beachtung die grossen mit Reliefs gezierten Grabstelen, die uns die Entwickelung eines Typus zeigen, der schon im fünften Jahrhundert in Gebrauch war. Die Umrahmung, die zur Zeit des Perikles noch sehr einfach war, nimmt mehr und mehr einen ausgesprochen architektonischen Charakter an, der Giebel springt kräftig vor, die Seitenpfeiler, die früher ganz zurücktraten, werden jetzt kräftig als Anten profilirt. Die ganze Stele gewinnt das Aussehen einer Aedicula, von deren Hinterwand sich die gemeisselten Figuren in sehr hohem Relief, einige sogar als Rundfiguren abheben[2]). In dem so abgeänderten Rahmen drängen sich Figuren in grösserer Zahl als früher. Neben das einfache Bild des Verstorbenen, der allein oder mit noch einer Nebenperson dargestellt erscheint, treten jetzt richtige Familienbilder, bei denen die Personen in mehreren Gründen angeordnet sind. Eine auf dem Friedhof des Kerameikos noch an Ort und Stelle befindliche Stele bietet uns ein vortreffliches Beispiel für diese Art von Composition (Fig. 193)[3]). Die zwei Hauptgestalten, Korallion und ihr Gemahl Agathon, nehmen den Vordergrund ein. Die junge Frau sitzt auf einem sehr schlichten Sessel, hält die Hand ihres Gatten in der ihrigen und legt zugleich die andere Hand liebevoll stützend unter seinen Arm. Im Hintergrund, im Schatten des Giebeldachs, beobachtet ein älterer Mann und eine Dienerin die Scheidescene.

Mitgerissen von der allgemeinen Weiterentwickelung der Malerei und Plastik werden auch die Grabsculpturen ausdrucksvoller; man findet völlig neue Ausdrucksmittel, um die Ergebenheit angesichts

---

1) Ravaisson, Gaz. arch., I, pl. VII, p. 21. Köhler, Athen. Mitth., IV, S. 183.

2) Ueber die Eigenthümlichkeiten der Stelen des vierten Jahrhunderts im Allgemeinen sind zu vergleichen: Brückner, a. a. O., S. 73—85. Furtwängler, Samml. Sabouroff, Einleit., S. 48 ff. Michaelis, Zeitschrift für bildende Kunst, N. F., IV, S. 230 ff.

3) Att. Grabreliefs, Taf. XCVIII, S. 95, Nr. 411.

des Todes, der Trauer der Hinterbliebenen, die Hoffnung auf Wiedervereinigung zur Darstellung zu bringen. Da sehen wir z. B. auf der

Fig. 193. Grabstele der Korallion, der Frau des Agathon. (Athen, Friedhof des Kerameikos.)

Stele der Phrasikleia[1]) eine vornehme Frau, die ihre kleine Tochter an sich drückt und darüber ganz das Kästchen mit Geschmeide zu vergessen scheint, das eine Dienerin ihr geöffnet hinhält. Auf einem

1) Attische Grabreliefs, Taf. LXVII.

anderen Relief von bescheidener Ausführung wirft sich ein Mädchen in überströmender Liebe in die Arme seiner Mutter[1]). Eine besonders schöne Stele zeigt eine ältere Frau, die sich voll Zärtlichkeit über ein sitzendes Mädchen beugt, ihm den Arm stützt und unter das Kinn fasst und es mit Liebkosungen und Liebesworten überschüttet[2]). Ehegatten, die sich zum Abschied die Hände reichen, verschleierte Frauen in schweren Gedanken, trauernde Dienerinnen, alle diese Gestalten besitzen um so grösseren Reiz, als ihre Trauer so maassvoll zum Ausdruck gelangt. Wenige Stücke können an keuscher, stiller Anmuth mit jener lieblichen Frauengestalt verglichen werden, die in nachdenklicher Haltung auf ihrem Sessel sitzt und mit der einen Hand wie in Gedanken den Saum ihres Mantels, der sie gleich einem Schleier umhüllt, dichter an sich zieht: mit still ergebener Melancholie träumt sie von entschwundenen Freuden (Fig. 194)[3]).

Fig. 194. Fragment einer attischen Grabstele. (Lowther Castle, Sammlung des Grafen Lonsdale.) Nach den Attischen Grabreliefs, Taf. CXV.

Wenn auch die meisten attischen Grabstelen handwerksmässig hergestellt sind, so kommen doch die sorgfältigsten unter ihnen wirklichen Kunstwerken sehr nahe und besitzen zudem den unschätzbaren Vorzug, Originalarbeiten zu sein. In ihnen muss der Stil der grossen Meister sich unmittelbar gespiegelt haben, denn geradezu unbegreiflich wäre es, wenn die anonymen Urheber dieser schönen Reliefs von der Einwirkung ihrer berühmteren Zeitgenossen unberührt geblieben wären. Wer weiss übrigens, ob nicht mehrere dieser Grabsteine aus berühmten Werkstätten hervorgegangen sind? So macht

1) Attische Grabreliefs, Taf. CXXXV.
2) Ebenda, Taf. LXXVIII.
3) Ebenda, Taf. CXIV—CXV.

die Grabstele der Demetria und Pamphile den Eindruck eines Werkes allergrössten Stils (Fig. 195)[1]. Wie eine Göttin sitzt Pamphile auf einem sehr reichen Sessel, dessen Armlehnen durch Sphinxe gestützt sind; ihre mächtigen Formen, ihre majestätische

Fig. 195. Grabstele der Demetria und Pamphile. (Athen.) Höhe 2,12 m.

Würde erinnern an eine Hera; ihre Begleiterin aber, die neben ihr steht, erinnert durch hoheitsvolle Haltung an die Artemisia des Mausoleums. Der Stil ist entschieden der eines Zeitgenossen des Skopas, der sein Werk zu derselben Zeit geschaffen haben dürfte, wo sich in Kleinasien das Grab des karischen Satrapen erhob. Nicht weniger klar verräth die Stele des Aristonautes den Einfluss der

1) Att. Grabreliefs, Taf. XL, Nr. 109.

grossen Plastik (Fig. 196)[1]. Dieser Krieger in Helm und Panzer, der mit dem Schild am Arm mit wehendem Mantel in die Schlacht zu ziehen scheint, ist ein grossartig entworfenes Werk und zeigt, bis

Fig. 196. Fragment der Stele des Aristonautes. (Athen, Centralmuseum.)

zu welchem Grad der Künstler es verstanden hat, ein sehr altes Thema, wie es das Bild des Todten in kriegerischer Rüstung ist, mit neuem Leben zu durchdringen. Die Uebereinstimmung mit den Typen, wie sie die statuarische Plastik verarbeitet, erscheint noch vollständiger und durchschlagender, wenn man eine grosse, im Ilissosbett gefundene Stele ins Auge fasst, die sich im Centralmuseum

1) Kavvadias, Catalog, Nr. 738. Wolters (Athen. Mitth., XVIII, S. 6) hält die Stele für ein Originalwerk des Skopas.

zu Athen befindet (Fig. 196 a). Der Verstorbene ist ein junger Mann von athletischen Formen; er ist als Heros aufgefasst und lehnt nackt und mit der Keule in der Hand zwanglos gegen eine Grabstele, auf deren Sockelstufen ein kleiner Sklave schlummert, während sein Hund neben ihm den Boden beschnuppert. Sein alter Vater lehnt ihm gegenüber an einem Stab und betrachtet ihn voll Trauer[1]). Diese schöne Gestalt des jungen Heros bekundet eine auffallende Verwandtschaft mit gewissen Werken, bei denen man übereinstimmend glaubt, den Stil des Skopas erkennen zu sollen; am meisten erinnert sie an den vaticanischen Meleager (vgl. oben Fig. 127 S. 267) und an eine Heraklesstatue der Sammlung Lansdowne, die wohl Copie nach einem attischen Original des vierten Jahrhunderts ist[2]). Vielleicht schuf ein Schüler des grossen Meisters diese Composition, die dann von den Verfertigern von Grabsteinen mehrfach wiederholt wurde. Uebrigens drängt sich unter dem Einfluss des neuen Stils, der im Porträt zur Herrschaft gelangt, ein maassvoller Realismus unmerklich auch in die Grabreliefs ein und verleiht den Figuren einen höheren Grad von Lebenswahrheit. Man kann als Beispiel

Fig. 196 a. Grabstele vom Ilissos.
(Athen, Centralmuseum.)

1) Kavvadias, Catal., Nr. 869. Rev. arch., 1875, pl. 14.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 516, Fig. 92.

dafür eine Stele des Centralmuseums in Athen anführen, die das Grab der Familie des Prokleides schmückte (Fig. 197)[1]. Prokleides, ein bejahrter Mann, füllt die linke Hälfte des Vordergrunds, während sein Weib Archippe hinter ihm steht. Ein wenig matt sitzt der

Fig. 197. Stele des Prokleides und Prokles. (Athen, Centralmuseum.)

Alte in überaus natürlicher Haltung auf seinem Sessel und reicht seinem Sohne Prokles, der mit dem Panzer angethan ist und das Schwert an der Seite trägt, zum Abschied die Rechte. Wenn schon der Kopf des Alten einen weniger conventionellen Typus zeigt als gewöhnlich, so scheint der des Sohnes geradezu Porträt zu sein. Das Gesicht dieses Soldaten mit dem kurzen Bart, den mageren und gleichsam durch die Strapazen eines schweren Feldzugs durch-

1) Attische Grabreliefs, Taf. CXL, S. 154, Nr. 718.

furchten Wangen, mit der von tiefen Falten durchzogenen Stirn besitzt ein stark ausgesprochenes, individuelles Gepräge. Es scheint, dass der Bildhauer sich an der Art Silanion's gebildet und von der Weiterentwicklung des Stils, die dieser attische Meister mit in erster Linie förderte, Vortheil gezogen hat[1]).

Die Stelen und die mit Relief geschmückten Lekythen oder Lutrophoren sind nicht die einzigen Formen, die für den Gräberschmuck beliebt waren. Alles spricht dafür, dass auf den reichsten Grabstätten auch freistehende Statuen errichtet wurden, dass also die seit dem sechsten Jahrhundert bekannte Verwendung von Gräberstatuen keineswegs in Abgang kam[2]). Für das fünfte Jahrhundert bezeugt die sogenannte Penelope des Vatican und mehrere Gemälde auf weissen attischen Lekythen, dass die Sitte fortbestand[3]). Auch mehrere Schriftquellen spielen darauf an. Pausanias z. B. erwähnt in der Nähe des Dipylon die Statue eines neben seinem Pferd stehenden Kriegers, der die Bekrönung (*ἐπίθημα*) eines Grabes gebildet habe[4]). Es war ein Werk des älteren Praxiteles. Auch die „weinende Frau“ (flens matrona) des jüngeren Praxiteles, sowie die Statuen des Sthennis, die Plinius mit demselben Namen bezeichnet, waren vermuthlich gleichfalls Grabstatuen, die man von attischen Gräbern weggenommen und nach Rom verschleppt hatte[5]). Endlich

Fig. 198. Klagefrau, Marmorstatue aus Attika. (Berliner Museum.)

1) Vgl. Winter, Jahrbuch des arch. Inst., 1891, S. 153, 167.

2) Wir erinnern nur an die Frauenstatuen aus der Todtenstadt zu Milet (Band I, Fig. 81, S. 187) und an die des Reiters von Vari. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Einleit., S. 53.

3) Die Belege hierfür aus der Vasenmalerei hat R. Weisshäupl (Attische Grabstatuen, Eranos Vindobonensis, S. 48) zusammengestellt.

4) Pausanias, I, 2, 3.

5) Plinius, Nat. Hist., 34, 70; 34, 90.

beschreiben uns Epigramme der Anthologie Statuen junger Mädchen und anderer Persönlichkeiten, deren Bestimmung als Grabfiguren sich nicht bestreiten lässt [1]).

Obgleich die Denkmäler dieser Gattung sich nicht immer mit Bestimmtheit nachweisen lassen, so fehlt es doch keineswegs an sicheren Beispielen. Das Berliner Museum besitzt zwei weibliche Statuen, die zu Menidi in Attika gefunden wurden und sicher von

Fig. 199. Klagefrauen. Zu Athen gefundene Metope.

einem Grabe stammen [2]). Es sind zwei sitzende Frauen, die als Gegenstücke gedacht waren; sie stützen das Haupt in die eine Hand mit jener schmerzvollen Bewegung, die man so oft an den Stelenreliefs beobachtet (Fig. 198). Nach den kurzen Haaren und der Form ihres langärmeligen Chitons zu schliessen, gehören diese Frauen dem Sklavenstand an; man muss also Sklavinnen darin erkennen, die sich an der Trauer der Familie betheiligen. Dieser Typus der Klagefrauen ist der Kunst des vierten Jahrhunderts ganz geläufig; wir begegnen ihm auch auf einer mit Sculpturen geschmückten Metope, die zu Athen bei der Hadriansstoa zum Vorschein kam und zu einem grossen Grabdenkmal in Form eines Tempels gehört zu haben scheint

1) R. Weisshäupl, Die Grabgedichte der griech. Anthologie, Abhandl. des arch.-epigr. Seminars der Universität Wien, 1889, S. 104 ff.

2) Furtwängler, Samml. Sabouroff, I, Taf. XV, XVI, XVII. Köhler (Athen. Mitth., X, 1885, S. 404, Nr. 3) erwähnt eine analoge Figur, die zu Athen, nahe bei einem Grabe, in der Stadionstrasse gefunden wurde.

(Fig. 199)[1]). Im Rahmen der Metope hat der Bildhauer drei verschleierte Frauen untergebracht, die theils stehen, theils sitzen, und wahre Verkörperungen der Trauer und Kümmerniss sind. Man wird annehmen dürfen, dass sie auf statuarische Vorbilder zurückgehen, denn auf den Stelen finden wir keine Typen von solcher Stärke des Ausdrucks.

Auch solche Grabstatuen, die nicht Nebenpersonen, sondern die Verstorbenen selbst darstellen, lassen sich nachweisen. Der Louvre besitzt die Statue einer bekleideten Frau, deren Gesicht unglücklicher Weise grösstentheils ergänzt ist, deren attischer Charakter aber ebenso unverkennbar ist, wie ihre Verwandtschaft mit den Figuren, die uns auf den Grabstelen begegnen (Fig. 200)[2]): dieselbe Bewegung der nach dem gesenkten Haupt geführten Hand, dieselben vollen Formen, die auf den Stelen gelegentlich fast etwas Plumpes bekommen können. Offenbar haben wir es mit dem Typus einer attischen Grabstatue des vierten Jahrhunderts zu thun, mit dem zuverlässigsten Commentar zu den früher erwähnten Schriftquellen, die „bekümmerte Frauen“ namhaft machen. In die gleiche Zeit gehören offenbar auch die Vorbilder jener Gruppen, die ein gestorbenes Ehepaar darstellen, und zwar den heroisirten Todten mit den Zügen eines Hermes, die Frau verhüllt wie jene Statue des Louvre. In erster Linie kommen da zwei überlebensgrosse Figuren in Betracht, die auf Andros in der Nähe eines Grabes gefunden wurden und jetzt im Athener Centralmuseum aufbewahrt werden[3]). Der

Fig. 200. Grabstatue. (Louvre.)

1) Wolters, Athen. Mitth., XVIII, 1893, S. 1—6, Taf. 1.

2) Ursprünglich gehörte sie zur Sammlung Campana. Eine Abbildung der Figur gab Overbeck in den Berichten der sächs. Gesellschaft, 1861, Taf. V, b—c; er erklärte sie als Penelope. Furtwängler (Sammlung Sabouroff, I, Text zu den Taf. XVI u. XVII) hat ihre wahre Bedeutung erkannt.

3) Kavvadias, Catal., Nr. 218, 219. Vgl. die Bemerkungen Körte's (Athen. Mitth., III, S. 101), der ein Werk aus dem dritten oder dem Ende des vierten Jahrhunderts darin erblickt.

Fig. 201. Hermes. Grabstatue aus Andros. (Centralmuseum, Athen.)

Verstorbene trägt, wie gesagt, die Züge eines Hermes, der neben einem Baumstrunk steht; die Schlange, die sich um diesen ringelt, ist das Sinnbild der Heroisirung (Fig. 201). Jedermann wird sich hier an den Hermes des Praxiteles erinnert fühlen, abgesehen von einigen stilistischen Eigenheiten, die auf lysippischen Einfluss deuten: die Statue von Andros dürfte also wohl den letzten Jahren des vierten Jahrhunderts angehören. Der Typus der weiblichen Gewandstatue, die gleichzeitig damit entdeckt wurde, ist eine von denen, die in der griechisch-römischen Kunst das allergrösste Glück machen sollten; er kehrt auf einer anderen für ein Grab bestimmten Gruppe von griechisch-römischer Arbeit wieder, die aus Aigion stammt und wo gleichfalls der Todte die Gestalt des Hermes hat[1]). Der Typus der in ihren Mantel gehüllten Frau mit dem über die Brust gelegten

1) Körte, Athen. Mitth., III, S. 25, Taf. V—VI. Kavvadias, Catalog, Nr. 241—242.

rechten Arm ist in seinen Hauptlinien so schlicht und klar umzogen, dass er zu ausserordentlich häufiger Wiederholung verlockte. Um nur zwei Beispiele dafür anzuführen, so besitzt man in einer weiblichen Statue aus Herculanum (u. Fig. 312) und in einer Statue des Louvre, die aus der Gräberstadt von Kyrene stammt, vollkommen getreue Wiederholungen des Werkes aus Aigion. Alles spricht dafür, dass die Kunst des vierten Jahrhunderts diesen zu langer Fortdauer bestimmten weiblichen Typus geschaffen hat[1]).

Eine vollständige Aufzählung der Typen, die für Gräberstatuen beliebt waren, müsste auch die allegorischen Figuren oder die Darstellungen von Thieren als Gräberschmuck umfassen. Bald ist es eine Sirene mit Frauenleib und Vogelbeinen, die mit der Leier im Arm oder durch eine Handbewegung der Trauer die Todtenklage zu personificiren scheint. Dann wieder ist es eine Sphinx, wie man sie auf gewissen Lekythen abgebildet sieht[2]). In anderen Fällen wird ein Stier oder Hund in dieser Weise verwendet. Das Britische Museum besitzt einen schönen marmornen Stier von grossartigster Ausführung, der früher dem Lord Hillingdon gehörte und zweifellos von einem attischen Grabe stammt[3]). Auf dem Friedhof des Kerameikos, dicht bei der Capelle von Hagia Triada, liegt noch heute ein Hund auf einem Pfeiler, der über einem Grabe sich erhebt (Fig. 202)[4]).

Fig. 202. Hund aus hymettischem Marmor. Grabbekrönung. (Friedhof des Kerameikos zu Athen.)

---

1) Vgl. von Sybel, Weltgeschichte der Kunst, S. 253.

2) R. Weisshäupl, Eranos Vindobonensis, S. 49.

3) Catal. of sculpt. British Museum, I, Nr. 680. Journal of Hellen. Studies, VI, p. 32, pl. C. Vgl. den Stier, der noch auf dem Friedhof von Hagia Triada bei Athen an Ort und Stelle ist: Brückner, Ornam. und Form der att. Grabstelen, S. 35.

4) Salinas, Mon. sepolcrali scoperti presso la Chiesa della S. Trinità, 1863, p. 27, pl. IV, fig. L. Man vergleiche damit die Reliefdarstellung eines Hundes auf der Stele der Eutamia: Attische Grabreliefs, Taf. XXVIII.

Den Kopf geradeaus gerichtet, so scheint das Thier die Gruft zu bewachen, eine Symbolik, die man leicht begreift, wenn man an die lykischen Gräber von Telmessos und Tlos denkt, wo nahe der Thüre, die den Zutritt zur Grabkammer vermittelt, das Relief eines Hundes angebracht ist.

Wir fanden schon in der archaischen Zeit den Löwen als Sinnbild beim Gräberschmuck verwendet; es sei nur an die Löwin vom

Fig. 203. Marmorlöwe aus Knidos. (Britisches Museum.)

Grab des Menekrates in Corfu erinnert[1]). Man begegnet ihm oft auf attischen Grabstelen, bald als Anspielung auf die Tapferkeit des Todten, bald unverkennbar in der Rolle eines Grabwächters[2]). Es ist nur natürlich, dass dieser Typus vor jedem anderen bevorzugt wurde, wenn es galt, Massengräber (*πολυάνδρια*) zu schmücken, in denen der Staat seinen vor dem Feind gefallenen Kriegern eine gemeinsame Grabstätte bereitete. Wir besitzen die Bekrönung eines dieser öffentlichen Gräber in dem grossartigen Marmorlöwen, den Newton von Knidos in das Britische Museum verpflanzt hat (Fig. 203)[3]). Nach einer sehr ansprechenden Vermuthung des englischen Gelehrten hätte dieser kauernde Löwe, der seinen riesigen Kopf mit dem halb-

1) Band I, S. 231, Fig. 104.

2) Weisshäupl, Grabgedichte, S. 74, Anm. 4 und S. 75.

3) Newton, Halicarnassus, Cnidus and Branchidae, vol. II, part. II, p. 480 ff. Vgl. die Ergänzung Pullan's ebenda, p. 503, pl. LXIII.

geöffneten Rachen gerade aufrichtet, das Polyandrion geschmückt, das der siegreiche Konon den in der Schlacht bei Knidos von 394 gefallenen Athenern als Ehrenmal errichtete. Vielleicht war jener Löwe, den die Venetianer aus dem Piräus wegschleppten und am Portal des Arsenals in Venedig aufstellten, zur Erinnerung an dieselbe Waffenthat auf attischem Boden errichtet worden. Der Löwe von Knidos ist das schönste Beispiel solcher Bekrönungen für öffentliche Gräber. Erwähnt sei auch noch der Löwe bei Chäronea in Böotien, an der alten Strasse, die nach Lebadea führte[1]; in seinem gegenwärtigen Zustand kann er als Kunstwerk nicht in Betracht kommen. Um so grösser ist sein geschichtlicher Werth; schmückte er doch das Polyandrion der bei Chäronea gefallenen Thebaner[2]. Keinerlei Inschrift stand, wie Pausanias berichtet, auf diesem stummen Grab. Aber zu denen, die des Weges kamen, redete gleichwohl dies Symbol eine sehr verständliche Sprache. Auch unsere moderne Kunst hat es mehr als einmal in demselben Sinne angewandt, um die Energie der Landesvertheidigung und die Treue gegen das besiegte Vaterland zu beredtem Ausdruck zu bringen.

---

1) Die Literatur findet man bei Körte, Antike Sculpturen aus Böotien, Athen. Mitth., III, S. 385, Nr. 511.

2) Pausanias, IX, 40, 5.

SECHSTES KAPITEL.

DIE MONUMENTALE UND DECORATIVE PLASTIK IN KLEINASIEN.

§ 1. DIE MONUMENTALE PLASTIK.

Als wir die Geschichte der attischen Schule verfolgten, ergab sich uns schon, dass die Städte Kleinasiens vielfach das Talent der athenischen Meister in ihren Dienst stellten. In der That sind im vierten Jahrhundert die reichen ionischen Städte Ephesos, Priene und Milet, die sich von der Mündung des Kaystros bis zum Iassischen Golf an der asiatischen Küste hinziehen, der Schauplatz einer künstlerischen Neugeburt. Wenn diese Colonien auch gelegentlich den Rückschlag der Kämpfe verspüren, die im Mutterland zum Austrag kommen, im Ganzen erfreuen sie sich doch verhältnissmässig friedlicher Zeiten. Unter der Herrschaft, die persische Satrapen aus der Ferne über sie ausüben, unter der unmittelbaren Verwaltung von oligarchischen Stadthäuptern, die dem Grosskönig huldigen, können sie ihren Handel und Reichthum entfalten und wohlhabend genug werden, um, nicht selten mit unerhörter Verschwendung, den Bau grosser Heiligthümer in die Hand zu nehmen. An diesen Bauten, die von Architekten aus der Schule des Pythios, Paionios von Ephesos, Daphnis von Milet und Deinokrates aufgeführt wurden, entfaltet die ionische Architektur ihren ganzen Reichthum; nie, selbst nicht in Athen, hat sie es zu einem so hohen Grade der Vollendung gebracht.

Ephesos ist die Perle unter diesen schönen und üppigen Städten, die über die seltsam buchtenreichen Ufer des ionischen Gestades ausgestreut waren. In der Ebene, wo der Kaystros einen Strandsee bildet, bevor er sich ins Meer ergiesst, „in einer schönen griechischen Landschaft mit scharf begrenztem Horizont, von dem sich ge-

legentlich fünf oder sechs Bergzüge hinter einander abheben"[1]), zeigte man noch um die Mitte des vierten Jahrhunderts mit Stolz den alten Tempel der ephesischen Artemis, der 200 Jahre früher durch Chersiphron von Knossos und durch Metagenes erbaut worden war. Die Geschichte seiner Zerstörung ist bekannt: in derselben Nacht, in der Alexander der Grosse zur Welt kam, am sechsten Tag des ionischen Monats Taureon im Jahre 356, verursachte ein verrückter Mensch Namens Herostratos eine Feuersbrunst, die den Tempel verzehrte. Die Bestürzung darüber war gross; aber Dank den reichlich zuströmenden Beiträgen konnte der Neubau des Tempels unverzüglich in Angriff genommen werden. In den Jahren 356—334, unter der Leitung des Architekten Deinokrates, der sich den Demetrios und Paionios als Mitarbeiter beigesellte, wurden die Arbeiten an dem Riesenwerk lebhaft gefördert. Im Jahre 334 war der Bau, wenn auch nicht ganz, so doch in der Hauptsache vollendet; Alexander, der damals durch Ionien kam, bot den Ephesern an, alle Auslagen, die sie gehabt hätten und die sie noch haben würden, zu tragen, wenn sie ihm gestatten wollten, seinen Namen an den Tempel zu schreiben[2]). Allein die Epheser lehnten das ab; erst elf Jahre später wurde der Tempel fertig.

Fig. 204. Bronzene Münze aus Ephesos, unter Hadrian geschlagen, mit der Fassade des Artemision.

Der plastische Schmuck ist uns Dank den Nachgrabungen, die Wood in den Jahren 1863—1875 hier vornahm, wenigstens theilweise bekannt[3]). Die Funde des englischen Forschers haben eine der merkwürdigsten Eigenthümlichkeiten dieses Bauwerks zu unserer Kenntniss gebracht. Wo Plinius die Grössenverhältnisse des Tempels und die Zahl seiner Säulen angiebt, fügt er hinzu, dass bei einer Gesammtzahl von 127 Säulen 36 mit erhabenem Bildwerk geschmückt seien und dass eine dieser columnae caelatae von der Hand des Skopas sei[4]). Zudem zeigt eine der Münzen, auf denen

1) Renan, Saint Paul, p. 332.

2) Strabo, XIV, 22. Zur Geschichte des Tempels vgl. Rayet, Mon. de l'art antique, Text zu Taf. 50. Ferner Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, II, p. 6.

3) Wood, Discoveries at Ephesus including the site and remains of the great temple of Diana, London 1877.

4) „Ex iis XXXVI caelatae, una a Scopa." Plinius, Nat. Hist., 36, 14, 95. Ueber diese Stelle ist viel gestritten worden; man hat vorgeschlagen, den Namen des Skopas zu streichen und

die Tempelfassade abgebildet ist, eine grosse, unter Hadrian geprägte Bronzemünze, ganz deutlich an der Basis einer jeden Säule eine mit Sculpturen geschmückte Trommel (Fig. 204)[1]. So ungewöhnlich dies auch erscheinen mag, die Nachgrabungen Wood's haben die Richtigkeit der Pliniusstelle und die Zuverlässigkeit des Münzbildes erwiesen. Wiederholt sind grosse, mit Reliefs geschmückte Marmorbasen zum Vorschein gekommen, deren Höhe, Durchmesser und kreisrunde Form keinen Zweifel daran bestehen lässt, dass wir es mit den untersten Trommeln der von Plinius erwähnten columnae caelatae zu thun haben. Unsere Figur 205 giebt die Reconstruction einer solchen Säule. Nimmt man an, dass die zwei Reihen von je acht Säulen auf beiden Fronten solche Basen besassen, so kommt man auf die Zahl 32. Die vier letzten standen zweifellos je zwei und zwei zwischen den Anten der Schmalseiten[2]. Dieser überraschende Verstoss gegen die Gesetze der ionischen Architektur erklärt sich sehr einfach, seit wir das alte, von Herostratos verbrannte Artemision besser kennen. Wir erwähnten schon die mit archaischen Reliefs geschmückten Säulentrommeln, die vom alten Tempel stammen[3]: sie imitirten den metallischen Schmuck, der an den ursprünglichen Holzsäulen befestigt war. Natürlich wünschten die Architekten des neuen Gebäudes die Erinnerung hieran festzuhalten und blieben aus Pietät bei dem System der Ornamentirung, das ihre Vorgänger im sechsten Jahrhundert ersonnen hatten.

Fig. 205. Reconstruction einer der columnae caelatae vom Artemision in Ephesos.

---

zu lesen caelatae imo scapo, d. h. „am untersten Schaftende, bildnerisch geschmückt" (Arch. Zeitung, 1872, S. 72). Die Aenderung ist zwecklos, denn eine Prüfung des Stils dieser Sculpturen lässt es keineswegs als ausgeschlossen erscheinen, dass Skopas an dem Tempel mitgearbeitet hat.

1) Wood, a. a. O., p. 266.

2) Vgl. Wood, a. a. O., die zu S. 268 gehörige Tafel mit dem Längendurchschnitt. Die Annahme Wood's, der auf der Ostfront jede Säule mit drei sculpirten und über einander gesetzten Trommeln schmückt, ist von Rayet (Mon. de l'art antique, II, Text zu Taf. 50) als irrthümlich erwiesen worden.

3) Band I, S. 189, Fig. 84.

Unter den Architekturstücken, die Wood gesammelt hat, besitzt das Britische Museum auch mehrere Fragmente dieser mit Bildwerken geschmückten Säulentrommeln [1]). Das ansehnlichste und auch in stilistischer Beziehung merkwürdigste dieser Bruchstücke

Fig. 206. Säulentrommel mit figürlichem Schmuck vom jüngeren Artemision zu Ephesos. (Britisches Museum.)

giebt unsere Figur 206 wieder [2]). Von den acht oder neun Figuren, die seine kreisrunde Oberfläche einstens bedeckten, sind nur noch vier und theilweise eine fünfte kenntlich, doch zeigen auch sie mehr

1) Vgl. Wood, Ephesus, p. 218 und 223 mit den zugehörigen Tafeln.

2) Wood, a. a. O., Titelblatt. O. Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 50. Brunn, Denkmäler, Nr. 53.

oder weniger grosse Verstümmelungen. Beginnen wir rechter Hand, so ist da zunächst eine sitzende Gestalt; es folgt eine Frau mit einem unkenntlichen Gegenstand, zwei Figuren, die noch auf eine endgültige Deutung warten. Die nun folgende Gruppe lässt uns den Hermes erkennen, wie er mit dem Heroldstab und mit gen Himmel gerichtetem Blick einer unbeweglich dastehenden Frau, die mit der einen Hand die Falten ihres Himations ordnet, sich zuwendet. Weiterhin scheint ein jugendlicher Genius mit langen, kräftigen Flügeln, der ein Schwert an einem Wehrgehänge an der linken Hüfte trägt, der vorhergehenden Figur mit der Hand zu winken. Von allen Erklärungen, die man vorgeschlagen hat, ist immer noch die wahrscheinlichste die von Robert vorgetragene [1]). Danach hat der Bildhauer jene Scene dargestellt, mit der die aufopfernde That der Alkestis ihren Abschluss findet. Durch die Vermittelung der Götter dem Leben zurückgeschenkt, schickt die junge Frau sich an, dem Hermes zu folgen, der sie zu Admet zurückbringen soll. Die zwei Figuren zur Rechten können Hades und Persephone sein; der geflügelte Genius aber ist Thanatos, der Todesgott, der nur ungern sein Opfer sich entgehen lässt. In stilistischer Hinsicht verräth das Relief deutlich, dass es unter attischem Einfluss entstanden ist. Breiter und flotter in der Anlage als der Fries am Mausoleum, empfiehlt es sich ganz besonders durch gleichmässig weiche Modellirung, wobei es auf klare, grosse Flächen abgesehen ist, Trockenheit und Härte aber glücklich vermieden werden. Bei der Gestalt der Alkestis ist der Faltenwurf von so strenger Anmuth, dass wir an die besten attischen Grabstelen des vierten Jahrhunderts gemahnt werden. Die Figur des Hermes mit ihren schönen Proportionen erinnert an eine auf dem Palatin gefundene Hermesstatue, die man mit Werken des Skopas in Beziehung gesetzt hat [2]). Jedenfalls hat sie Copisten zur Nachahmung verlockt, denn man findet sie genau wiederholt auf einer zu Bernay gefun-

---

1) C. Robert, Thanatos, 39. Programm zum Winckelmannsfeste, Berlin, 1879, S. 40ff. Vgl. Rayet, Mon. de l'art antique. Benndorf dagegen hat hier eine Episode aus dem Parisurtheil erkennen und die geflügelte Figur als Eros deuten wollen: Bullett. della commissione arch. di Roma, 1886, p. 54ss. Doch Robert (Philologische Untersuchungen, 1886, X, S. 160ff.) hat diese Deutung widerlegt. Die Annahme von E. Curtius (Arch. Zeitung, 1872, S. 72), der an einen Wettstreit zwischen den von Hermes zu Apollo geführten Musen dachte, wobei Agon, der Genius des Wettkampfes, zugegen wäre, ist von Rayet mit Recht verworfen worden.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 522f., Fig. 96.

denen und von Waldstein einem ephesischen Toreuten zugeschriebenen Silberschale des Cabinet des Médailles [1]). Wir haben demnach keinerlei Grund, das Zeugniss des Plinius anzufechten, wonach die eine der Säulen das Werk des Skopas gewesen sein soll. Es ist gut möglich, dass nach Vollendung der Bildhauerarbeiten am Mausoleum der parische Meister sich nach Ephesos begab und die Marmorarbeiter seiner Werkstatt bei jenem Bau beschäftigte, sich selbst aber eines jener Reliefbilder auszuführen vorbehielt. Den bildnerischen Schmuck der Säulen hätte demnach Skopas geleitet.

Ausser den Bruchstücken der columnae caelatae hat Wood noch grosse, rechtwinkelige Blöcke gefunden, die am oberen Rand mit einem Blätterkyma und Perlstab geschmückt sind und Sculpturen in sehr hohem Relief tragen, die leider sehr gelitten haben (Fig. 207). Man kann mit Sicherheit nur einen Kampf des Herakles gegen die Amazone Hippolyte unterscheiden [2]). Vermöge einer sehr merkwürdigen Anordnungsweise setzen diese Reliefs sich um die Ecken herum fort, wobei diese Ecken beinahe ganz bedeckt und den Blicken entzogen werden. Viel ist darüber gestritten worden, welchen Platz am Tempel diese Sculpturen einnahmen. Eines steht fest, dass man nicht, wie Wood es thut, die Bruchstücke eines Gebälkfrieses darin zu erkennen hat; ein Fries in so grossen Verhältnissen, von so kräftigem Relief hätte die Kapitäle erdrückt und beunruhigend auf das Auge gewirkt. Zudem erkennt man auf der oberen Stossfläche dieser Blöcke kreisrunde Linien, die beweisen, dass die Steine als Säulenfüsse dienten. Sollten es am Ende, wie Fergusson und Murray gedacht haben, die Basen der columnae caelatae sein (vgl. Fig. 205)? Wir neigen sehr dazu, es zu glauben.

Fig. 207. Bruchstück einer grossen, mit Bildwerk geschmückten Basis vom Artemision in Ephesos. (Britisches Museum.)

1) Waldstein, Journal of Hellen. Studies, III, p. 96, pl. 22.

2) Wood, Ephesus, p. 215. Vgl. Newton, Guide to the Sculpt. Elgin room, part. II, p. 57.

Mit ihren wirkungsvollen Reliefs konnten diese Postamente kräftigere Untersätze für die Säulen abgeben, als die jonischen Basen, auf denen Wood sie sich erheben lässt. Erwähnt sei noch, dass trotz ihres verstümmelten Zustandes diese Sculpturen ein erhebliches Interesse für den Kunsthistoriker besitzen. Ihre mächtige Modellirung lässt im Reliefstil eine Weiterentwickelung ahnen, die unmittelbar zum Fries des grossen Altars in Pergamon hinüberleitet.

Der grosse Tempel der Athena Polias zu Priene konnte sich dem Artemision von Ephesos an Grösse vergleichen. Sein Erbauer war Pythios, derselbe, der auch den Plan zum Mausoleum entworfen hatte [1]). Alexander, der in Priene mehr Glück hatte als in Ephesos, durfte das Denkmal als sein Weihgeschenk bezeichnen: die Inschrift, die uns dies bezeugt, hat sich erhalten [2]). Diese Umstände ermöglichen es, den Tempel von Priene fast mit Sicherheit zu datiren. Da er vom makedonischen König, als dieser um das Jahr 334 durch Ionien kam, eingeweiht wurde, so muss der Bau ungefähr gleichzeitig mit der Vollendung des Mausoleums, also bald nach 350, begonnen haben; er gehört demnach der höchsten Blüthezeit der ionischen Bauweise in Kleinasien an [3]). Man konnte sich ein Urtheil darüber bilden, als die Ausgrabungen von Popplewell Pullan, die von 1868—1869 mit grosser Schnelligkeit ausgeführt wurden, das Gebäude freilegten und die schönen Architekturfragmente zu Tage förderten, die jetzt im Britischen Museum sind [4]). Die decorative Plastik ist nur durch eine Reihe verstümmelter Reliefs vertreten, die zu einer Gigantomachie gehörten und auf beiläufig 0,80 m hohen Platten eingemeisselt waren*). Albert Thomas ergänzt diese Composition zu einem inneren Fries, der an der Mauer des eigentlichen Naos angebracht gewesen wäre. Wenn wir wirklich in diesen Reliefplatten Fragmente des Innenfrieses besässen, so verdienten sie ein ungewöhnliches Interesse; denn es wäre höchst merkwürdig, schon im vierten Jahrhundert die Vorwürfe behandelt zu sehen, die beinahe 200 Jahre später die Bildhauer am pergamenischen Zeusaltar zur Darstellung brachten, als da sind geflügelte und schlangenfüssige

1) Vitruv, I, 1, 2.

2) C. I. G. Nr. 2904. Dittenberger, Sylloge, Nr. 117: *Βασιλεὺς Ἀλέξανδρος | ἀνέθηκε τὸν ναὸν | Ἀθηναίῃ Πολιάδι.* Vgl. Strabo, p. 641 [und oben S. 415].

3) Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, II, p. 5—7.

4) Antiquities of Ionia, IV, pl. XVIII, XXI. Rayet et Thomas, Milet, pl. 14, 15, 16.

*) [Proben dieser Reliefs giebt auch Overbeck, Griech. Plastik [4], II, Fig. 217.]

Riesen, kämpfende Gottheiten wie Helios auf seinem Wagen oder Kybele auf einem Löwen. In Wahrheit muss man darauf verzichten, die Reliefs von Priene als gleichzeitig mit dem Tempelbau anzusehen. Wolters hat das sehr gut nachgewiesen: sie gehörten nämlich gar nicht zu diesem Gebäude[1]), sondern schmückten ganz einfach ein Geländer, das nachträglich im Innern des Tempels angebracht wurde, am wahrscheinlichsten zu der Zeit, als die Einweihung der Cultstatue stattfand. Nun aber wurde die Athenestatue, deren Trümmer Pullan gefunden hat, erst nach dem Jahre 158 v. Chr. durch einen kappadokischen König Orophernes II. gestiftet. Der angebliche Fries von Priene ist also später als die Sculpturen am Zeusaltar zu Pergamon, und seine Bedeutung für die Kunstgeschichte dem entsprechend geringer.

Ein anderer grosser ionischer Tempel, der des Apollo zu Didyma, ist ein wenig später als das ephesische Artemision. Aber über das Jahr 320 darf man kaum damit heruntergehen, da einer von den beiden Architekten, die ihn erbauten, Paionios, auch am Tempel zu Ephesos mitgearbeitet hat; der andere Architekt war Daphnis von Milet[2]). So verschwenderisch auch das Didymaion gebaut war, umfangreiche Leistungen auf dem Gebiet der monumentalen Plastik haben wir dort nicht zu suchen. Die zu Didyma im Jahre 1873 durch O. Rayet und A. Thomas auf Kosten der Barone G. und E. von Rothschild vorgenommenen Ausgrabungen förderten in erster Linie für die Geschichte der Baukunst Interessantes zu Tage; die prächtigen Stücke, die in der Salle de Milet des Louvre aufbewahrt werden, Anten- oder Pfeilerkapitäle und reich verzierte Säulenfüsse, stellen der reichen Erfindungskraft und dem decorativen Geschmack der ionischen Architekten ein glänzendes Zeugniss aus. Doch gewisse Einzelheiten der ornamentalen Plastik gehen auch uns in gewissem Sinne an: es verräth sich in ihnen zum Theil eine ganz überraschende Kühnheit. Ein Antenkapitäl, das von der Aedicula im Innern des Tempels stammt, „zeigt auf jeder Seite eine Frau, deren Kopf dem Abacus als Stütze dient, deren Beine und Gewänder ganz allmählich in kräftige Akanthusblätter übergehen, während die Arme

---

1) Wolters, Jahrbuch des arch. Inst., I, 1886, S. 56. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik[4], II, S. 405.

2) Rayet et Thomas, Milet, II, S. 31.

in Ranken auslaufen und nach den äussersten Ecken des Kapitäls eine wirkungsvolle Palmette entsenden"[1]). Einige Pilasterkapitäle der Cella zeigen ein Rankengebilde aus Akanthus zwischen zwei Greifen, einem männlichen und einem weiblichen, die mit einer Meisterschaft behandelt sind, wie sie einem schlichten Kunsthandwerker nicht zuzutrauen ist (Fig. 208). „Die Greifen von Didyma," so schreibt O. Rayet des Weiteren, „sind voll Wahrheit und Leben; ihre Muskeln schwellen unter der beweglichen Haut; ihre starken Tatzen stemmen sie wie zum Absprung auf den Boden; ihre geschmei-

Fig. 208. Pfeilerkapitäl am Naos des Apollotempels zu Didyma.
(Rayet et Thomas, Milet, pl. 49.)

digen Lenden sind im Bogen eingezogen, und in ihrem stolz erhobenen Haupt, ihren vortretenden Augen glauben wir die sie beseelende Leidenschaft lesen zu können"[2]). In Ermangelung von Bilderfriesen offenbaren uns die Säulenfüsse und Kapitäle des Didymaions, mit wie glücklicher Phantasie, mit wie viel Verständniss für das decorativ Wirkungsvolle die Bildhauer, welche in der Werkstatt des Paionios diese Ornamente schufen, das Werk des Architekten zu unterstützen wussten.

Weiter im Norden, auf der Insel Samothrake, treffen wir weniger erhebliche Spuren künstlerischen Schaffens, die aber immerhin einer Erwähnung werth sind. Bekanntlich hat Conze im Verein mit Aloïs Hauser und Niemann die von Deville und Coquart dort begonnenen Nachforschungen fortgesetzt und im Jahre 1873 die Trümmer eines dorischen Tempels blossgelegt, der vor einer Palaeopolis (Altstadt)

---

1) O. Rayet, Études d'archéologie et d'art, p. 160. Milet, pl. 45—46.
2) O. Rayet, Études d'archéologie et d'art, p. 159. Milet, pl. 49—51.

genannten Stelle sich erhob [1]). Der Vordergiebel war mit Rundfiguren geschmückt, die leider zu wenig zahlreich sind, als dass man ihre einstige Anordnung ermitteln könnte [2]). Wahrscheinlich ist es immerhin, dass die Darstellung dem dionysischen Kreis entlehnt war, der unter den Gottheiten von Samothrake eine bedeutende Rolle spielte. Die zwei Figuren neben der rechten Giebelecke, eine halb-

Fig. 209. Helios auf seinem Wagen. Metope aus Ilion.

liegende Frau mit nacktem Oberkörper und einem Trinkhorn in der Hand und eine männliche Gestalt in ähnlicher Haltung sind mittelmässige, flott gearbeitete Werke, in denen aber die Erinnerung an gute Traditionen noch immer nachklingt. Dasselbe gilt von einer sitzenden Frau, die eine Weintraube hält. Das beste Stück ist eine laufende Frau, die in Haltung und Gewandung an die berühmte Nike erinnert, die wir in einem anderen Kapitel betrachten werden. Alles in Allem handelt es sich um Werke von recht gutem Stil, doch flüchtiger Ausführung. Die Erbauungszeit des Tempels lässt sich nicht mit völliger Sicherheit feststellen. Conze und Hauser weisen ihn der Zeit der Diadochen zu; Rayet dagegen denkt an

1) Conze, Hauser und Niemann, Archäologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1875.
2) Ebenda Taf. XXXV—XXXVIII.

die zweite Hälfte des vierten Jahrhunderts, an jene Zeit, „wo der dorische Stil überall dem ionischen wich“, und erklärt sich daraus den Gegensatz zwischen der Magerkeit der dorischen Formen und dem auffallenden Reichthum des Laubwerks, das die Hohlkehlen überzieht[1]). Ist diese Annahme richtig, so können die Sculpturen dieses Tempels als Atelierarbeiten zweiter Güte angesehen werden, die zwar immer noch elegant sind, aber hinter den monumentalen Schöpfungen des fünften Jahrhunderts erheblich zurückbleiben.

Man darf wohl annehmen, dass die decorative Plastik lange Zeit im Banne von Einflüssen blieb, die von der attischen Kunst ausgingen. Unter diesem Gesichtspunkt ist es von Interesse, eine Metope zu prüfen, die Schliemann auf der Stelle des homerischen Troja fand und zwar in der Schuttschicht, die von der neuen, nach Alexander's Tod dort erbauten Stadt Ilion stammt. Die Metope gehörte, so scheint es, zu dem dorischen Tempel, der unter der Regierung des Lysimachos (323—282) dort errichtet wurde (Fig. 209)[2]). Jünger als die Sculpturen von Ephesos bietet sie uns ein werthvolles Beispiel monumentaler Sculptur beim Beginn des hellenistischen Zeitraums. Wir kennen sehr wohl die Vorbilder, nach denen der Bildhauer sich gerichtet hat: diesem Gespann von vier feurigen Pferden, die Helios im langen Gewand der Rosselenker und mit der Strahlenkrone um das Haupt im Zaume hält, sind wir schon auf attischen Denkmälern begegnet. Wir sahen, dass es seit dem Ende des fünften Jahrhunderts aufkam, die Brustflächen der vier Pferde in perspectivischer Fluchtlinie neben einander zu setzen und ihre Köpfe abwechselnd im Profil und von vorn zu zeigen[3]). Der Urheber der Metope von Ilion ist nach denselben Grundsätzen verfahren, und sein Relief besitzt daher die ganze Schönheit jener attischen Werke guten Stils. Aber man sollte hier nicht von einer Umkehr zu alten Grundanschauungen reden, denn die Tradition hat in Wahrheit keinerlei Unterbrechung erfahren. Wir werden weiterhin zu beobachten haben, dass überhaupt unter den ersten Nachfolgern Alexander's der classische Stil von den alten Schulen noch siegreich gegen den hereinbrechenden hellenistischen Realismus behauptet wird.

---

1) Études d'arch. et d'art, p. 180s.

2) Schliemann, Ilios, S. 790. O. Rayet, Études, p. 170—177. Brunn, Denkmäler, Nr. 162a.

3) Man vergleiche nur das attische Relief des Echelos und der Basile auf unserer Fig. 90.

§ 2. DIE SIDONISCHEN SARKOPHAGE.

Unter den Entdeckungen der letzten Jahre haben wenige so grosses Aufsehen gemacht, wie die in Sidon gefundenen und ins kaiserliche Museum von Konstantinopel überführten Sarkophage. Es ist bekannt, wie Hamdy Bey, der Director dieses Museums, dazu kam, eine östlich von Saïda gelegene Nekropole, auf die man zufälliger Weise gestossen war, methodisch zu durchsuchen[1]). Die Nekropole umfasste sieben Todtenkammern, die um einen Mittelraum angeordnet sind; 22 Sarkophage fanden sich darin noch an Ort und Stelle. Darunter lassen sich zwei sehr verschiedene Classen von Denkmälern unterscheiden. Die eine umfasst Särge von ägyptischer Form. So weit diese aus schwarzem Amphibolit oder Basalt bestehen, sind sie offenbar in Aegypten hergestellt worden. Die übrigen aus weissem Marmor verrathen sich als griechische Arbeit. Sämmtliche Särge dieser ersten Classe gehören zu den sogenannten anthropoïden Sarkophagen[2]); das berühmteste Beispiel dafür ist der Sarkophag des Eschmunazar, der im Jahre 1855 aufgefunden wurde und sich jetzt im Louvre befindet. Ohne uns hier auf eine Einzeluntersuchung über das Zeitverhältniss einzulassen, das zwischen den von Hamdy Bey gefundenen Sarkophagen besteht, wollen wir nur feststellen, dass nach dem sehr ansprechenden Vorschlag Studniczka's[3]) der grössere Theil dieser ägyptisirenden Särge von griechischer Arbeit der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts angehören dürfte.

---

1) Hamdy Bey et Théodore Reinach, Une nécropole royale à Sidon, Paris, Leroux, 1896, mit einem Atlas in Folio. Ueber die Geschichte der Ausgrabung vgl. Hamdy Bey in der Rev. arch., 1887, p. 139ss. Th. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1892, I, p. 89—106; II, p. 177—195 und Revue des Études grecques, 1891, p. 383. Von anderen Abhandlungen über die sidonischen Sarkophage seien noch erwähnt: Petersen, Röm. Mitth., 1893, S. 98 ff. Studniczka, Die Sarkophage von Sidon, Verhandlungen der XLII. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien, 1893, Leipzig 1894, S. 70—74; Winter, Jahrb. des arch. Inst., Arch. Anzeiger, 1894, S. 1—23. Studniczka: Ueber die Grundlagen der geschichtlichen Erklärung der sid. Sarkophage, Jahrb. des arch. Inst., IX, 1894, S. 204 ff. Judeich, Jahrb. des arch. Inst., X, 1895, S. 165—182. Eine Beschreibung der Sarkophage findet man auch bei Joubin, Catalogue du musée impérial de Constantinople, monuments funéraires, 1893. Als dieser Theil unseres Buches schon unter der Presse war, erschien Th. Reinach, Une nécropole royale à Sidon, deuxième partie, wo auf S. 119—399 ein archäologischer Commentar zu den Sarkophagen geboten wird, auf den für das Einzelstudium zu verweisen ist.

2) Perrot, Hist. de l'art, III, Fig. 86. Der Louvre besitzt eine ganze Reihe von anthropoïden Sarkophagen, die von der Expedition Renan's herstammen; Renan, Mission de Phénicie, p. 403, 405, 412, 527, Taf. LIX und LX. Perrot, a. a. O., III, p. 177.

3) Jahrbuch, IX, 1894, S. 209.

Das führt dann dazu, die Zeit, wo die sidonischen Könige jene steinernen Tröge, die sich durch Material und Form als ägyptische Werke verraten, aus Aegypten kommen liessen, noch erheblich weiter hinaufzurücken [1]). Die zweite Classe umfasst Sarkophage von verschiedener Form, aber rein griechischer Arbeit, sie allein sollen uns hier beschäftigen. Sie erstrecken sich allerdings über den sehr ausgedehnten Zeitraum von beiläufig 150 Jahren. Aber abgesehen davon, dass es unmöglich ist, sie von einander zu trennen, wenn man ihre Chronologie aufstellen will, so hat eine gemeinsame Behandlung dieser Denkmäler den Vortheil, uns gleichsam im Abriss die Entwickelung der decorativen Plastik seit der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts bis zum Ende des vierten vorzuführen.

Zunächst erhebt sich die Frage, ob diese Sarkophage, wie man gesagt hat, durch Gelegenheitskauf erworbene Särge sind, die in griechischen oder asiatischen Nekropolen geraubt, durch sidonische Kaufleute geschachert und endlich zu Sidon verkauft wurden, um den Mitgliedern der königlichen Familie als Grab zu dienen [2]). Oder soll man im Gegentheil Werke darin erblicken, die, mit einer Ausnahme vielleicht, auf Bestellung ausgeführt wurden und von Anfang an für die sidonischen Fürsten bestimmt waren, die darin die letzte Ruhe fanden? Letztere Anschauung hat Studniczka mit sehr guten Beweisgründen verfochten [3]). Da die von Hamdy Bey durchsuchten Grabkammern offenbar eine königliche Nekropole ausmachen, so darf man wohl auf die chronologische Reihe der Könige von Sidon Bezug nehmen; und wenn der Stil der Sarkophage und die Natur der Darstellungen zu dem passt, was geschichtlich über diese Könige fest-

---

1) Hamdy Bey hat in der unmittelbaren Nachbarschaft der von ihm ausgegrabenen Nekropole das Grab eines sidonischen Königs Tabnit, des Vaters von Eschmunazar II.,. aufgefunden. Der königliche Sarkophag ist wie der Eschmunazar's von rein ägyptischem Stil und scheint ein zum zweiten Mal verwendeter, ursprünglich ägyptischer Sarkophag zu sein (vgl. Ph. Berger und G. Maspero, Revue arch., 1887, p. 1 ss.). Die Lebenszeit dieser zwei Könige ist sehr zweifelhaft; man hat vorgeschlagen, sie bis an den Anfang des dritten Jahrhunderts herabzurücken. Indessen bringt Studniczka sehr gute Gründe vor, wonach sie zu Beginn des fünften Jahrhunderts gelebt hätten. So lässt sich für die anthropoïden Sarkophage etwa folgende Chronologie aufstellen: 1. Aegyptische Sarkophage, vor 500; 2. Sarkophage ägyptisirend-griechischen Stils, meist aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts; einige Exemplare sind jünger, die spätesten gehören wohl erst dem vierten Jahrhundert an.

2) Diese Hypothese entwickelte Theodor Reinach in dem erwähnten Artikel der Gaz. des Beaux-Arts.

3) Jahrbuch des arch. Inst., IX, 1894, a. a. O.

steht, so ist die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, wenigstens von einigen dieser Königsgräber die Inhaber zu ermitteln.

Der älteste von den rein griechischen Sarkophagen ist der, den man als „Sarkophag des Satrapen" zu bezeichnen pflegt[1]). Seine Form ist die denkbar einfachste; er besteht in einem rechtwinkeligen Trog und einem Deckel mit Giebeln und Akroterien; nur der Trog ist mit sehr verwitterten, von der Feuchtigkeit des Gruftgewölbes gewissermaassen zernagten Reliefs geschmückt. Die Persönlichkeit, von der das Denkmal seinen Namen erhielt, ist ein orientalischer Despot, der auf dreien von den vier Reliefdarstellungen abgebildet ist. Das eine Mal sieht man ihn auf einer Kline ausgestreckt, während neben

Fig. 210. Die Probefahrt des Viergespanns. „Sarkophag des Satrapen", Westseite. (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel.)

ihm seine Gemahlin sitzt und junge Frauen ihn bedienen; dann wieder erscheint er in der Gesellschaft berittener Jünglinge, die auf eine Hirschkuh und einen Panther Jagd machen. Auf einer der beiden Langseiten endlich wohnt er der Probefahrt eines Viergespanns bei, während ein Stallmeister ein Reitpferd am Zügel hält (Fig. 210). Betrachtet man den Typus der Pferde mit den aufrecht stehenden Mähnen und harten Formen, so fühlt man sich versucht, die Ausführung des Sarkophags ganz nahe an das Jahr 450 heranzurücken. Aber andererseits ist so viel Leben, so viel Naturwahrheit in der Scene mit dem Viergespann, dass wir einem um mindestens zwanzig Jahre späteren Zeitansatz den Vorzug geben möchten. Jedenfalls scheint sicher, dass der Urheber des Sarkophags einer von jenen Künstlern des hellenischen Ostens ist, die um dieselbe Zeit für die lykischen und karischen Dynasten arbeiteten. Das Denkmal dürfte

1) Hamdy Bey et Th. Reinach, Une nécrop. royale à Sidon, pl. XX, XXI, XXII.

in irgend einer ionischen Stadt vor dem Ablauf des fünften Jahrhunderts durch einen sidonischen König bestellt worden sein.

Der lykische Sarkophag, der in einer anderen Grabkammer gefunden wurde, entstand offenbar in einer etwas späteren Zeit (Fig. 211)[1]. Nichts ist in Lykien häufiger als diese Gräbergattung, die aus einem Sargkasten und einem sehr hohen Deckel besteht, dessen Durchschnitt einen Spitzbogen bildet[2]; eben auf dieser ausgesprochen lykischen Form beruht die Annahme, dass es sich hier vielleicht um ein Denkmal handelt, das seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet wurde. Lässt sich am Ende gar der König von Sidon bezeichnen, der ihn sich angeeignet hat? Nun, ein sidonischer Fürst, dessen Namen wir nicht kennen, dessen Herrschaft aber im Jahre 374 zu Ende ging, befand sich im Jahre 394 mit der persischen Flotte des Pharnabazos in den knidischen Gewässern und kämpfte unter Konon's Commando in der Schlacht bei Knidos mit[3]. Wie leicht konnte er damals, während er längs der karischen und lykischen Küsten kreuzte, dies Denkmal, das Reichthum und Schönheit zu einem wahrhaft königlichen Grabe machen, mit Beschlag belegt haben. Der Stil der Sculpturen unterstützt eine solche Annahme durchaus; wir haben es bestimmt mit einem Werk vom Anfang des vierten Jahrhunderts zu thun. Die Sphinxe und Greifen, die in den beiden spitzbogigen Giebelfeldern sitzen, sind von selten schöner Zeichnung, die Scenen aber, die an den Seitenwänden des Troges gemeisselt sind, verrathen den unmittelbaren Einfluss der monumentalen Plastik Attikas. Die beiden Kentauren, die auf einer der Schmalseiten in heraldischer Gruppirung sich gegenüber stehen und den unverwundbaren Kaineus voll Erbitterung anfallen, erinnern an die Friese vom Theseion und von Phigalia (s. oben S. 89f, Fig. 42; S. 172, Fig. 79); neben vielen anderen Motiven, die attischen Vorbildern entlehnt sind, hat auch diese Scene auf einem der Friese zu Trysa Aufnahme gefunden (s. oben S. 222). Die Sculpturen auf den Langseiten weisen auf dieselbe Quelle hin. Amazonen, die von zwei Quadrigen herab der Löwenjagd obliegen, machen den Gegenstand einer dicht gedrängten Composition aus, bei der man jene Perspective in der Aufstellung der Pferde wiederfindet, die wir mehrfach an attischen Werken vom

1) Nécrop. royale, pl. XV, XVI, XVII. Winter, Arch. Anzeiger, 1894, S. 10, 11, Fig. 4—7.

2) Vgl. Benndorf und Niemann, Reisen in Lykien und Karien, I, S. 106f.

3) Babelon, Bull. de corresp. hellén., 1891, p. 313. Studniczka, a. a. O., S. 224 und 230.

Ende des fünften Jahrhunderts beobachten konnten (s. oben S. 203 f). Die andere Scene, die zwei Gruppen junger Reiter auf der Eberjagd darstellt, weist auf den Parthenon zurück: eben solche junge

Fig. 211. Der „lykische Sarkophag" aus der königlichen Nekropole von Sidon. (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel.)

Leute, mit dem Fuchsbalg oder dem Petasos auf dem Haupt, sehen wir dort im Paradegalopp die Procession des Peplos geleiten. Sie erscheinen hier in etwas schwerfälligerer Form und eingeschlossen in den engen Rahmen einer zu dicht gestellten Composition. Diese handgreiflichen Entlehnungen von der attischen Plastik zusammen mit der etwas weichlichen Ausführung verrathen zweifellos die Hand eines

Meisters aus dem asiatischen Griechenland; gleich dem Nereidenmonument und den Friesen von Trysa ist uns auch der „lykische Sarkophag“ ein Zeuge für den Zauber, den die unvergleichlichen Schöpfungen der athenischen Plastik bis nach Lykien hinein ausübten.

Der Sarkophag mit den Klagefrauen (pleureuses) ist noch jünger. In der Form deckt er sich mit dem des Satrapen, doch ist er viel reicher; er besteht aus einem Trog und einem Deckel, der ein Dach mit Giebeln bildet; über diesem Dach erhebt sich eine Art von Geländer mit Reliefschmuck (Fig. 212)[1]. Der Trog gewährt den Anblick eines Gebäudes mit ionischen Säulen und Eckpfeilern; geistreich erkennt darin Studniczka eine Nachbildung des Baldachins, der in Aegypten bei der Prothesis oder Aufbahrung der Leiche gebräuchlich war[2]. Zwischen den Säulen erblickt man 18 Frauen; sie sind theils stehend abgebildet, theils lehnen sie sich gegen eine Brüstung, die innerhalb der Säulen das kleine Gebäude zu umschliessen scheint. Ihre nachdenkliche oder niedergeschlagene Haltung, ihre Trauer verrathenden Handbewegungen kennzeichnen sie als Klagefrauen; man erräth unschwer den Gedanken des Künstlers; er hat sie hier aufgestellt „wie einen Chor lieblicher Hüterinnen, die rings um den Sarg, in dem ihr Herr und Geliebter ruht, die Wache halten“[3]. Mit ausserordentlichem Feingefühl hat er alles Gewaltsame, alles Uebertriebene vermieden; so geben diese schönen, sinnigen Gestalten mit den maassvollen, fein abgewogenen Bewegungen den Gedanken stillen Schmerzes nur um so ergreifender wieder. Und dabei hat der Bildhauer es verstanden, dies einförmige Thema der verkörperten Trauer mit grosser Mannigfaltigkeit abzuwandeln. Nichts wiederholt sich bei diesen 18 Gestalten. Die einen erscheinen stehend und stützen dabei mit der einen Hand ihr geneigtes Haupt oder pressen die Falten ihres Schleiers gegen das Antlitz. Diese hier lehnt sich mit gefalteten Händen gegen die Brüstung und starrt vom Schmerz wie gelähmt ins Leere. Ihre Nachbarin scheint ihr klopfendes Herz durch den Druck der Hand zu beschwichtigen. Andere stützen sich auf ihre Handpauken, deren klagende, dumpfe Töne soeben als Begleitung zum Grabgesang

---

1) Nécropole royale, pl. VI—XI.

2) Jahrbuch, 1894, S. 235.

3) Th. Reinach, Gaz. des Beaux-Arts, a. a. O.

erklungen sind. Durch ihre kräftigen Formen, ihre Stellungen, ihre Gewänder sind diese Klagefrauen den weiblichen Gestalten der attischen Grabstelen nahe verwandt; eine von ihnen (Fig. 213) scheint geradezu die Zwillingsschwester jener attischen Grabfigur zu sein, die wir in einem der früheren Kapitel zur Abbildung brachten [1]). Nichts hindert uns, den Bildhauer des Sarkophags für einen Attiker

Fig. 212. Der Sarkophag mit den Klagefrauen. (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel.)

zu halten. Jedenfalls kannte er die Grabstelen, wie sie die Zeitgenossen des Praxiteles zu schaffen pflegten, und lebte wohl auch selbst um die Mitte des vierten Jahrhunderts, zu der Zeit, wo Skopas und seine Genossen die Friese am Mausoleum schufen.

Der Sarkophag der Klagefrauen war sicher nicht antiquarisch durch einen Gelegenheitskauf erworben, das beweisen die Darstellungen am Deckel und Sockel zur Genüge. Während je eine Gruppe von drei sitzenden Klagefrauen die Giebel füllt, hat der Bildhauer auf den Langseiten der Balustrade zweimal einen Leichen-

1) Vgl. oben S. 409, Fig. 200.

zug abgebildet, wie Aehnliches auf den lykischen Denkmälern vorkommt. Auf einem von vier Pferden gezogenen Wagen steht ein Sarkophag mit kofferartig gewölbtem Deckel*); eine Persönlichkeit auf einer Quadriga, Klageweiber und rosselenkende Diener bilden im Uebrigen den Leichenzug. Auf dem kleinen Fries des Sockels erscheint wieder einmal eine Jagd, aus ungewöhnlich vielen Personen bestehend; der Gegenstand passte, so scheint es, zu dem Verstorbenen um so besser, als man bei ihm im Sarge die Gebeine seiner vier Lieblingsjagdhunde gefunden hat[1]). Der Sarkophag

Fig. 213. Stück vom Sarkophag der Klagefrauen. Nordseite. (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel.)

ist also doch wohl auf seine besondere Bestellung hin ausgeführt worden. Nun regierte von 374—362 in Sidon ein König Straton I., ein griechenfreundlicher, prunkliebender, lebenslustiger Fürst, dessen Umgang griechische Hetären und Musikantinnen bildeten, die er aus Ionien oder dem Peloponnes bezogen hatte[2]). Soll man den König

*) [Nach Studniczka (Jahrbuch, 1894, S. 236) ist dieser Gegenstand zu klein für einen Sarg, also wohl eine Aschenkiste.]

1) Th. Reinach, a. a. O. [Studniczka, Jahrbuch, 1894, S. 234, spricht sogar von sieben Hunden, deren Gebeine sich in dem Sarg gefunden hätten.]

2) Theopomp, Fragm. 126 (bei Müller) aus Athen., XII, 531.

Fig. 214. Der sogenannte „Alexandersarkophag“. (Kaiserliches Museum zu Konstantinopel.)

bezeichnen, der in diesem prächtigen Sarkophag sich zur letzten Ruhe betten liess, so passt kein Name besser auf ihn als der dieses Straton. In dem lieblichen Chor der klagenden Mädchen hätten wir dann seine Lebensgefährtinnen zu erkennen, die ihm das Dasein freudvoll gestaltet hatten.

Der berühmteste von den sidonischen Sarkophagen, der sogenannte „Alexandersarkophag", zeigt uns die decorative Plastik auf einer neuen Stufe ihrer Entwickelung. An verschwenderischem Schmuck überragt er alle anderen. Die wirkungsvollen Zierleisten an dem Sargkasten, deren reiche Meisselarbeit an die Säulenfüsse des Didymaions erinnert; der mit einem vielverschlungenen Mäandermuster geschmückte Fries, der Sargdeckel in Gestalt eines Tempeldaches mit Marmorziegeln, der Architrav, um den in feinster Ciselirung eine Weinranke läuft, alles das lässt erkennen, mit wie glücklichem Geschick der Künstler die Hülfsmittel der ionischen Ornamentirung sich zu Nutz gemacht hat (Fig. 214)[1]).

Von den sechs Relieffeldern, die an den vier Seiten des Sarges und an den beiden Giebeln sich befinden, verdienen besonders zwei unsere Beachtung. Ich meine die 2,80 m langen Darstellungen an den beiden Langseiten des Sarkophags, auf denen eine Schlachtscene und eine Löwenjagd abgebildet sind. Die Schlacht ist ein wüthendes Handgemenge, bei dem auf der einen Seite Griechen in makedonischer Bewaffnung, auf der anderen Perser stehen; die letzteren erkennt man an ihrer Tracht, dem Leibrock mit doppelter Gürtung, den weiten Beinkleidern und der Tiara, die sie wie ein Baschlik umhüllt und auch das Kinn verdeckt (Fig. 215 und 216)[2]). Persische Bogenschützen und Reiter halten wacker dem Ansturm der Griechen Stand, aber ihre Gefallenen bedecken den Boden; selbst einer der persischen Anführer sinkt verwundet und ohnmächtig vom Pferde. Ein anderer, dessen Thier zusammenbricht, wehrt sich in ungleichem Kampf gegen einen griechischen Reiter in triumphirender Haltung, der die Haut eines Löwenkopfes statt des Helmes trägt. Ueber die Bedeutung der zuletzt genannten Person kann kein Zweifel herrschen: es ist Alexander. Ebenso sicher ist die Deutung der

---

1) Nécropole royale, pl. XXV. Eine vortreffliche Beschreibung des Sarkophags in allen seinen Einzelheiten findet man bei Theodor Reinach, a. a. O. Vgl. auch Winter, Arch. Anzeiger, 1894, S. 15 ff.

2) Nécropole royale, pl. XXVII und XXX.

ganzen Scene: sie stellt eine der grossen Schlachten dar, die der makedonische Eroberer in Asien gewonnen hat, entweder die bei

Fig. 215. Schlacht zwischen Makedoniern und Persern. „Alexandersarkophag". Ostseite.

Fig. 216. Schlacht zwischen Makedoniern und Persern (Fortsetzung). „Alexandersarkophag". Ostseite.

Issos oder die bei Arbela. Man darf sogar noch weiter gehen und behaupten, dass auch die anderen Hauptpersonen auf griechischer Seite Porträts sind. Der alte makedonische Officier auf dem rechten Flügel, mit dem energischen, sonnverbrannten Gesicht, der soeben mit einem grimmigen Lanzenstoss einen persischen Reiter zu Tode getroffen hat, scheint Parmenio zu sein. Der jüngere Officier in

der Mitte des Bildes, der zum Stoss gegen einen in die Kniee gesunkenen Perser ausholt, ist Philotas oder Hephästion.

Dem Schlachtgemälde entspricht auf der anderen Langseite ein landläufigeres Thema, das der Löwenjagd; so gewöhnlich es auf den griechisch-asiatischen Sarkophagen ist, diesmal gewinnt es durch die betheiligten Helden ein besonderes Interesse[1]). Der Schauplatz der Handlung ist einer jener königlichen Wildparks, wo die Perserkönige und nach ihrem Vorgang die orientalischen Satrapen sich gern dem gefahrvollen Zeitvertreib einer Löwenjagd hingaben. Drei Reiter auf starken Pferden sind mit einem Löwen handgemein. Das Raubthier beisst sich in die Brust des einen der Pferde ein, auf dem ein Reiter in persischer Tracht sitzt. Von rechts kommt ein Grieche ihm zu Hülfe. Der Reiter aber, der von links gegen den Löwen anstürmt, ist wieder Alexander, durch das Diadem kenntlich gemacht: das Porträt des Königs ist zweifellos sehr frei behandelt, aber seinen energischen Blick, dem die Leidenschaft des Kampfes und der berauschende Zauber der Gefahr ein höheres Leben leiht, hat der Künstler mit seltener Kraft des Ausdrucks wiedergegeben (Fig. 217). Im Vergleich zu der dichtgedrängten, mit Personen überfüllten Schlachtscene ist dies Bild ein wenig leer und bekommt die richtige Fülle nur durch die Anwesenheit zufälliger Nebenfiguren: dahin gehört der laufende Grieche mit nacktem Körper und im Winde flatternder Chlamys, dahin der persische Bogenschütze, der auf den Löwen zielt, der Reitknecht, der mit geschwungener Axt seinem Herrn zu Hülfe eilt, endlich hier und da ein Jagdhund mit spitzen Ohren und der Schnauze eines Windspiels. Und damit noch nicht genug, hat der Bildhauer rechts am Ende noch eine weniger packende Episode eingeschaltet: einen Griechen nämlich und einen Perser, die mit Axt und Spiess einen zu Tode gehetzten Hirsch niederschlagen*).

Die beiden anderen Reliefs am eigentlichen Sargkasten enthalten gewissermaassen einen Nachtrag zu den grossen Bildern der Langseiten; doch kommt nur der Reiter in persischer Tracht, den wir soeben zur Seite Alexander's fanden, als einzige Hauptperson darin vor. Auf der nördlichen Schmalseite sieht man ihn einen nackten Griechen niederreiten und mit seinem Gegner eine Gruppe bilden,

---

1) Nécropole royale, pl. XXVII und XXXI.

*) [Studniczka, Verhandlungen des Wiener Philologentags, 1893, erblickt in diesem Hirsch einen zur Anlockung des Löwen verwendeten Köder.]

die offenbar einer attischen Stele entlehnt ist [1]); rechts und links von dieser Gruppe werden zwei Kriegerpaare, Griechen und Orientalen, mit einander handgemein [2]). Auf der südlichen Schmalseite findet man dieselbe Hauptperson nochmals auf der Jagd, und zwar gegen einen Panther: der Fürst steigt soeben ab, um das Raubthier niederzustechen, während ein Knappe sein erschrecktes Pferd am Zügel hält [3]). Derselbe orientalische Herrscher erscheint endlich auch im Giebel der Südseite, auch hier zu Pferde. Er bekämpft einen

Fig. 217. Alexander auf der Löwenjagd. Von der Westseite des „Alexandersarkophags".

griechischen Gegner, dem der Helm mit hohen, weissen Federbüschen vom Haupte gefallen und vor seine Füsse auf den Boden gerollt ist. So bleibt endlich noch der Nordgiebel übrig, dessen Erklärung sehr im Argen liegt. Griechen kämpfen hier gegen Griechen. In der Mitte ist ein bloss mit dem Chiton bekleideter Mann in die Kniee gesunken und leistet zwei makedonischen Hopliten, die ihn anfallen, keinen weiteren Widerstand; einer von diesen versetzt ihm soeben mit blankem Schwert den Todesstoss. In der Giebelecke zur Linken bemüht sich ein Diener, einen verwundeten Griechen aufzuheben; rechter Hand durchbohrt ein bärtiger Mann im Panzer

1) Man kann an die Dexileosstele denken [wie schon C. Robert (Arch. Anzeiger, 1894, S. 14) richtig bemerkt hat]. Vgl. oben S. 201, Fig. 89.

2) Nécropole royale, pl. XXVI, 1.

3) Nécropole royale, pl. XXVI, 2.

einen knieenden Griechen mit seiner Lanze. Was man auch in diese Scene hineindeuten mag, das eine steht fest: es handelt sich hier nicht um einen Kampf, sondern um einen Mord oder eine Hinrichtung.

Für wen dieser Sarkophag bestimmt war, darüber wird noch immer viel gestritten. In der ersten Begeisterung hat man Alexander den Grossen in Vorschlag gebracht; aber wenn auch der Name des makedonischen Eroberers an dem Monument haften blieb, so hält doch diese Zuweisung vor der Kritik nicht stand[1]). Sehr richtig hat Th. Reinach den Inhaber des Sarkophags in jenem persisch gekleideten Reiter erkannt, der in vier von den sechs Bildern den Ehrenplatz inne hat. Aber wer ist denn dieser Reiter? Reinach hält ihn für einen persischen Grossen, der Anfangs ein Gegner Alexander's war und am Granikos und bei Arbela gegen ihn kämpfte, der sich aber später mit dem siegreichen Eroberer aussöhnte, sein Schicksal an das des Königs knüpfte und der Ehre gewürdigt ward, an den königlichen Jagden theilzunehmen[2]). Studniczka dagegen sucht ihn in der Reihe der sidonischen Könige und gewiss mit Recht, da die gute Erhaltung des Sarkophags, die Frische der Sculpturen gegen die Annahme antiquarischer Verwendung spricht[3]). Er denkt an den König Abdalonymos, den Alexander nach der Schlacht bei Issos an Stelle des entthronten Straton II. zum König von Sidon gemacht hatte. Die Wahl der Darstellung auf den zwei grossen Bildern würde sich so ohne jede Schwierigkeit erklären lassen: einerseits hätten wir die Schlacht bei Issos, andererseits Alexander und seinen Günstling auf der Löwenjagd im sidonischen Königspark. In den kleineren Schlachtscenen aber, wo der König gegen griechische Männer streitet, könnte man eine Anspielung auf die Kämpfe erblicken, die in den Jahren 312—302 zwischen den Sidoniern und

---

1) Hamdy Bey hat auch noch andere Vermuthungen aufgestellt: nach ihm soll der Sarkophag für Perdikkas oder Parmenion bestimmt gewesen sein. Die neueste Ansicht ist die von W. Judeich (Jahrbuch des arch. Inst., X, 1895, S. 165—182) vorgebrachte, der in dem Inhaber des Sarges einen mit Alexander befreundeten Griechen, Laomedon von Mytilene, erblickt, der im Jahre 323 die Satrapie über Syrien und Phönicien erhielt.

2) Th. Reinach bleibt auch im zweiten Theil seines Buches (S. 313) bei der Annahme, wonach der Sarkophag für einen persischen Satrapen, wahrscheinlich den im Jahre 328 gestorbenen Mazaios, bestimmt war. Für ihn [wie für Winter, a. a. O.] sind alle griechischen Sarkophage von Sidon zum zweiten Mal verwendet (réaffectés), eine Auffassung, die er mit sehr verlockenden Argumenten glänzend vertritt.

3) Jahrbuch des arch. Inst., 1894, S. 243.

dem König Ptolemäos und seinen Heerführern ausgefochten wurden. Die Mordscene endlich betrifft vielleicht den Tod des Perdikkas, der mit seinen Gefährten im Jahre 321 in Aegypten niedergemetzelt wurde.

Bei dieser Annahme wird der Sarkophag zeitlich ans Ende des vierten Jahrhunderts gesetzt. Auf dieselbe Zeit führt auch die Prüfung seiner stilistischen Eigenschaften[1]). Die Reliefs sind in der That noch Aeusserungen derselben künstlerischen Tradition, deren vollständigsten Ausdruck wir am Mausoleum fanden. Die Jagdscene enthält nichts, was ausser dem Bereich des uns Bekannten läge: die Typen der Pferde, die Darstellung der Gewänder, die Nacktheit gewisser Personen, alles das ist mehr oder weniger classisch. Nur die Schlacht bei Issos mit ihrer übergrossen Zahl von Personen kündigt bereits die neue Richtung an, wonach das Relief sich mehr und mehr der Malerei nähern und ein lebhafteres Licht- und Schattenspiel bei stärkeren Ausladungen bevorzugen sollte. In Bezug auf die Lebenswahrheit der Typen steht unser Künstler erst auf halbem Weg zum Realismus. Wenn er sich auch bei den Gestalten der Orientalen für die Einzelheiten ihrer Tracht und Ausrüstung interessirt, so stellt er andererseits Griechen in heroischer Nacktheit neben makedonische Hopliten. Kurz, augenscheinliche Anlehnung an Vorbilder des vierten Jahrhunderts, zunehmender Sinn für historische Treue, glänzende, von Begeisterung getragene Ausführung, fortgeschrittenes Verständniss für das malerische Element, das sind die Eigenschaften, die dem „Alexandersarkophag" einen angesehenen Platz in der Geschichte der decorativen Plastik sichern. Als Werk der Uebergangszeit lässt es den baldigen Beginn einer Entwickelung ahnen, die schliesslich zu dem ungestümen, theatralischen Stil der pergamenischen Sculpturen führen sollte.

Die sidonischen Sarkophage besitzen noch ein weiteres Interesse. Sie beweisen unwiderleglich den Fortbestand der Polychromie in der griechischen Plastik. Nach den Enthüllungen, welche die Auf-

1) Es ist sehr schwer, einen Künstler für das Werk in Vorschlag zu bringen. Studniczka (Verh. der 42. Versamml. d. Philologen, 1893, S. 93) denkt an Eutychides, einen Schüler Lysipp's, der Maler und Bildhauer zugleich war. Andererseits weiss man von Euthykrates, einem Sohne Lysipp's, dass er zwei Bronzegruppen, einen jagenden Alexander und eine Reiterschlacht, schuf. Mehr lässt sich mit Sicherheit nicht behaupten, als dass der Meister des Sarkophags die grossen plastischen Werke, die das Heldenleben Alexander's erzählten, gekannt haben muss.

räumungsarbeiten auf der Athener Akropolis für das sechste Jahrhundert in dieser Beziehung ergaben [1]), bezeugt uns diese Denkmälerreihe, die sich bis ans Ende des vierten Jahrhunderts erstreckt, dass die Polychromie, statt zu verschwinden, im Gegentheil sich immer neue Hülfsmittel erschloss. Was die am Mausoleum oder an attischen Grabstelen entdeckten Farbspuren uns ahnen liessen, wird durch den Sarkophag der Klagefrauen und noch mehr durch den Alexandersarkophag mit absoluter Sicherheit erwiesen [2]). Statt der drei oder vier Farbentöne, die von den Malern des sechsten Jahrhunderts angewendet wurden, verfügt der Meister des Alexandersarkophags über eine sehr reiche Palette, die Violet, Purpur, Blau, Gelb, Carminroth, Braunroth und vielleicht Bister enthält. Diese Farben trägt er kräftig auf den Leibröcken und wehenden Mänteln auf und bringt ihre Scala mit einziger Sicherheit zur Geltung. Das Relief wird durch die schillerndste Polychromie gehoben; der Maler „ahmt mit peinlicher Genauigkeit die mannigfache Färbung der orientalischen Stoffe nach, die Leibröcke mit einheitlich blauer, purpurner oder rother Grundfarbe, bestickt mit kleinen Carreaux oder geschmückt mit einem andersfarbigen Einsatz; die Aufschläge, die von den Aermeln, die Aermel, die von den Mänteln abstechen; die gestreiften, getüpfelten oder gelegentlich in drei Tönen tigerartig gefärbten Hosen, die Satteldecken mit ihren schimmernden Litzen und aufgestickten Verzierungen“ [3]). Das buntscheckige Costüm der Orientalen liefert die allerkühnsten Gegensätze: gelbe Töne heben sich da von blauen ab; rothe Aermel vertragen sich mit Aufschlägen vom lebhaftesten Blau. Ein ausgezeichnetes Aquarell, das ich der Güte des Architekten Eustache, eines Stipendiaten der Académie de France in Rom, verdanke, ermöglicht es, hierüber sich ein Urtheil zu bilden (Taf. VIII) [4]). Es zeigt den persischen Jäger ganz rechts auf dem grossen Bild mit der Löwenjagd; er ist eben dabei, einem Hirsch einen kräftigen Hieb mit seiner Axt zu versetzen. Die Bemalung beschränkt sich nicht auf die Kleider; auch die Köpfe mit ihrem braunrothen Haar, mit ihren Augen, deren blaue oder braune Iris sorgfältig angegeben

---

1) Vgl. Band I, S. 365 ff.

2) Vgl. den Fries am Sarkophag der Klagefrauen und die polychromen Einzelheiten des Alexandersarkophags: Nécropole royale à Sidon, pl. XI und XXXVI.

3) Th. Reinach, Gaz. des Beaux-Arts, a. a. O.

4) Ich danke Herrn Eustache auch an dieser Stelle verbindlichst für seine Güte. Die Figur, die er wählte, gehört zu denen, die ihre Färbung noch heute am besten beibehalten haben.

Gom. lith. Druck v. Firmin-Didot & C°

HIRSCHJAGD

VOM „ALEXANDER SARKOPHAG"

nach einem Aquarell Eustache's.

ist, zeichnen sich durch einzige Lebendigkeit aus. Das Merkwürdigste ist in dieser Beziehung der Kopf Alexander's auf dem Bild mit der Löwenjagd: sein auf das Raubthier gerichteter Blick besitzt alle Schärfe und Energie, die nur ein Maler in ein Gemälde hineinzulegen vermöchte. Auch in die vielumstrittene Frage, ob die nackten Theile ebenfalls bemalt waren, bringt die Polychromie des sidonischen Sarkophags volle Klarheit. „Die nackten Theile," so bemerkt Th. Reinach, „waren mit einem leichten, durchsichtigen Farbton in einheitlicher Stärke überzogen; dieser war, je nachdem es sich um einen Griechen oder Barbaren handelte, hell- oder dunkelgelb gehalten, doch ein Versuch, durch mannigfache Schattirungen die verschiedene Farbenwirkung der Fleischtheile wiederzugeben, war nicht gemacht". Diese Lasuren sind von den kräftiger aufgetragenen und dauerhafteren Deckfarben, die zur Bemalung der Gewänder gebraucht wurden, erheblich verschieden. Angewandt wurde dies Verfahren, um dem Marmor einen wärmeren Ton zu verleihen und den störenden Contrast zu mildern, der sich ergeben musste, wenn die unbemalten, nackten Theile sich in schroffer Weise von den gefärbten Gewändern und Haaren abgehoben hätten. Gewiss hat man sich in dieser Art auch die leichten Lasuren vorzustellen, mit denen der Pinsel des Nikias die nackten Theile praxitelischer Statuen färbte; wenn dann noch eine Patina aus Oel und Wachs *(γάνωσις)* das Ganze, die durchsichtigen Lasuren wie die enkaustisch aufgetragenen Deckfarben, einheitlich überzog [1]), so verschmolzen alle diese Töne zu einer warmen harmonischen Farbenstimmung. Wir kennen leider die verschiedenen Wandlungen, die die griechische Polychromie durchgemacht hat, nur recht ungenau; doch auf ihre Geschichte im vierten Jahrhundert werfen die sidonischen Sarkophage ein ebenso helles wie überraschendes Licht.

---

1) Vgl. meinen Artikel über die Polychromie in der griechischen Plastik in der Revue des Deux-Mondes vom 15. Februar 1895, p. 845 s., und die dort zu dem Wort *γάνωσις* angeführten Schriftquellen.

SIEBENTES KAPITEL.

LYSIPPOS.

Nicht in Attika und nicht in Kleinasien hat man den glänzendsten Vertreter der griechischen Plastik zur Zeit Alexander's zu suchen, sondern im Peloponnes, in jener Stadt Sikyon, deren Erzbildnerschule seit Jahrhunderten mit der Schule von Argos Beziehungen unterhielt. Während aber in Argos der jüngere Polyklet und seine Zeitgenossen gelehrig bei der von dem älteren Polyklet geschaffenen Tradition stehen blieben, wuchs in Sikyon ein Schmiedegeselle heran, dessen kühner Geist die schläfrige Ruhe stören sollte, zu der die argivisch-sikyonische Schule entschlummert war.

Es giebt wenige so originelle Persönlichkeiten wie diesen Lysipp[1]). Seine Anfänge sind sehr bescheiden. Als schlichter Handwerker eröffnet er seine Laufbahn damit, dass er in einer Werkstatt als Erzgiesser thätig ist[2]); ohne die Hülfe irgend eines Meisters bildet er sich aus. Der Verfasser einer Abhandlung über die griechischen Maler erwähnt eine Anekdote, die in dieser Beziehung sehr bezeichnend ist: als nämlich der noch unberühmte Lysipp den Maler Eupompos frug, welchen seiner Vorgänger er sich zum Vorbild nehmen sollte, antwortete dieser unter Hindeutung auf die vorbeieilende Volksmenge: die Natur selbst sei nachzuahmen, nicht das Werk eines Künstlers[3]). Ob nun diese Erzählung wahr oder falsch ist, der junge Bildhauer muss sich sehr schnell eine angesehene Stellung errungen haben, denn seine Künstlerlaufbahn ist ebenso lang als

1) Ausser den weiterhin citirten Abhandlungen vgl. über Lysipp: Brunn, Gesch. der griech. Künstler, I, S. 358—382; Baumeister, Denkmäler, Artikel Lysippos; E. Löwy, Lysipp und seine Stellung in der griech. Plastik, Hamburg, 1891; endlich die Darstellungen der griechischen Plastik von Overbeck, Murray und Mitchell.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 61: primo aerarium fabrum.

3) Plinius, ebenda. Der lateinische Schriftsteller entnahm diese Anekdote ohne Zweifel einer Schrift des Duris *Περὶ ζωγράφων*. Vgl. Urlichs, Griech. Kunstschriftsteller, Würzburg, 1887, S. 21.

ruhmreich gewesen. Lysipp war jünger als Skopas und Praxiteles, er gehört erst der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Die Zeit seines künstlerischen Schaffens fällt zwischen die Jahre 350 und 300; während der Regierungszeit Alexander's des Grossen (336—323) steht er auf der Höhe seines Könnens [1]). Als Alexander zur Regierung kam, war Lysipp bereits berühmt; denn alsbald wurde er der officielle Bildhauer des makedonischen Königs, und damit trat zum ersten Mal für Griechenland der Begriff „Hofkünstler" ins Leben. Lysipp überlebte den Eroberer Asiens. Im Jahre 316/15 unterhielt er noch Beziehungen mit Kassander, dem Sohne Antipater's, und entwarf für ihn die Modelle für thönerne Krüge zur Aufnahme des mendäischen Weines, den der Fürst aus seinen Krongütern in Kassandreia ausführen wollte [2]). Noch nach dem Jahre 306 setzte der Meister seine Unterschrift unter ein Bildniss des Seleukos [3]), und da ein Epigramm der Anthologie auf sein rüstiges, kraftvolles Greisenalter anspielt [4]), so darf man wohl annehmen, dass sich dies noch bis zu Ende des Jahrhunderts ausdehnte. Sein ganzes Leben ist von unermüdlicher Arbeit ausgefüllt. Nach einem von Plinius aufgezeichneten Histörchen konnte man bei seinem Tod die Zahl seiner Werke genau berechnen, da er angeblich die Gewohnheit hatte, vom Honorar, das er für seine Statuen erhielt, jedesmal ein Goldstück in eine Sparbüchse zu legen. Als sein Erbe die Büchse öffnete, fand er 1500 Goldstücke darin [5]). Um mit diesen mehr oder weniger verdächtigen Anekdoten zu Ende zu kommen, sei schliesslich noch die Nachricht erwähnt, wonach Lysipp Hungers gestorben sein sollte, als er sich in die feine Ausführung einer Statue allzu sehr verbiss [6]). Wir müssen uns mit diesen wenigen Nachrichten zufrieden geben, da mehr nicht überliefert ist; wir könnten höchstens noch hinzufügen, dass auch seine Söhne Daïppos, Boëdas und Euthykrates gleich dem Vater Bildhauer waren. Das ist Alles, was wir über das Leben eines Meisters wissen, dem seine wunderbare Frucht-

1) Plinius giebt dafür die 113. Olympiade, also die Zeit um 328/27 an.

2) Athenäus, XI, p. 784.

3) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 487. *Σέλευκος βασιλεύς. Λύσιππος ἐποίει.* Die Inschrift wurde zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts durch Pietro Sabino von dem jetzt verlorenen Originalstein abgeschrieben.

4) Anthol. gr., IV, 16, 35. *Εὖγε ποιῶν, Λύσιππε γέρων, Σικυώνιε πλάστα.*

5) Plinius, Nat. Hist., 34, 61.

6) Petronius, Satirae, 88.

barkeit und die Rolle, die er am Hofe Alexander's spielte, den ersten Rang unter den Bildhauern seiner Zeit anweist.

Dieser Künstler von so ausgesprochener Eigenart hat gleichwohl in einigen Punkten an die sikyonische Kunsttradition angeknüpft. So wissen wir von früher, wie sehr die Herstellung von Athletenbildern in den Werkstätten von Argos und Sikyon in Gunst stand; dem entspricht es durchaus, wenn nun auch dem Lysipp mehrere Statuen von olympischen Wettsiegern zugeschrieben werden, darunter einige, die sicher der frühesten Zeit seines Schaffens angehören. Die älteste scheint die des Athleten Pulydamas von Skotusa zu sein, der im Jahre 408 zu Olympia gesiegt hatte; doch darf man sich nicht auf dieses Datum berufen, um die Periode von Lysipp's künstlerischem Schaffen bis in diese frühe Zeit hinaufzurücken: offenbar wurde jene Statue erst lange nach dem Sieg des Athleten errichtet [1]). Auch die Statue des Troïlos, der zum zweiten Mal im Jahre 368 gesiegt hatte, kann füglich erst 15 oder 20 Jahre nach dem Sieg aufgestellt worden sein [2]). Lysipp war schon ein berühmter Mann, als er die Statue eines dritten Olympioniken schuf, des Cheilon aus Patras, der laut Epigramm „in einem Kriege" fiel; sei es nun bei Chäronea (338), sei es in einer der Schlachten des lamischen Krieges (322); die Fremdenführer sprachen sich für das spätere Datum aus [3]). Andere Siegerbildnisse, so das des Kallikrates und Xenarches, lassen sich nicht datiren. Schliesslich liest man die Künstlerinschrift Lysipp's neben der des jüngeren Polyklet auf einer in Theben wiedergefundenen Basis, die zwei Athletenstatuen trug; die eine, die eines gewissen Korreidas, war das Werk des Meisters von Sikyon. Doch waren die beiden Statuen nicht genau gleichzeitig; sie scheinen nach dem Jahr 316, als das von Alexander im Jahre 335 zerstörte Theben durch Kassander wieder aufgebaut wurde, auf einer erneuerten Basis wiederum Aufstellung gefunden zu haben. Die Statue des jüngeren Polyklet war sicher älter als das Jahr 316; das Gleiche kann

1) Pausanias, VI, 5, 1. Vgl. Urlichs, Griech. Kunstschriftsteller, S. 26f. Die mit Reliefs geschmückte Basis hat sich in Olympia wiedergefunden: Ausgrabungen zu Olympia, III, Taf. XVII A. Vgl. Furgold, Aufsätze, E. Curtius gewidmet, S. 238ff.; Olympia, III, die Bildwerke in Stein und Thon, Taf. LV.

2) Die Form der metrischen Inschrift an dem Postament gestattet diesen Ansatz: Löwy, Inschr. gr. Bildh, Nr. 94. Vgl. Pausanias, VI, 1, 4.

3) Pausanias, VI, 4, 7 [wo aber nur steht, dass Cheilon ebenso gut bei Chäronea als im lamischen Krieg gefallen sein könne].

von dem lysippischen Werk gelten, obgleich nichts uns hindert, ein Werk seines Greisenalters darin zu erblicken [1]).

Wir sind übrigens nicht bloss auf Schriftquellen angewiesen, wenn wir uns nun über die Neuerungen belehren wollen, die Lysipp mit dem Athletentypus vornahm; wir besitzen nämlich die gute Copie von einem lysippischen Bronzeoriginal, das ohne seine Basis nach Rom verpflanzt worden war, so dass man es schlechtweg als Apoxyomenos, d. h. als den bezeichnete, der sich mit dem Schabeisen reinigt [2]). Der Name des Lysipp hatte immerhin dafür gesorgt, dass die Statue berühmt wurde. Agrippa, der Schwiegersohn des Augustus, hatte diese schöne griechische Erzfigur nach Rom gebracht und damit den Eingang zu seinen Thermen geschmückt. Hier erweckte sie die Begehrlichkeit des Tiberius. Der Kaiser liess sie wegnehmen und in seine Privatgemächer stellen. Darob grosser Zorn beim römischen Volke, das eines Tages im Theater unter lautem Lärm die Statue zurückverlangte. Tiberius musste sich fügen und das Bild herausgeben. Der Apoxyomenos ist uns, wie

Fig. 218. Der Apoxyomenos, Marmorstatue. (Rom, Vatican.)

1) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 73.
2) Plinius, Nat. Hist., 34, 62.

gesagt, durch eine Marmorcopie bekannt, die im Jahre 1849 in Trastevere gefunden und zuerst von Canina in ihrem Werth erkannt wurde; sie steht jetzt im Braccio Nuovo des Vatican (Fig. 218) [1]). Sieht man von der verkehrten Ergänzung Teneranis ab, der ihr zwischen die Finger der rechten Hand einen Würfel gab [2]), so zeigt die Statue einen Athleten, der auf seinem rechten Arm mit einem gebogenen Schabeisen hin- und herfährt, um das mit Staub vermengte Oel, das seine Glieder entstellt, zu entfernen. Schon der alte Polyklet hatte diesen Vorwurf behandelt; Lysipp nimmt ihn von Neuem auf, nur verfährt er dabei nach ganz anderen stilistischen Grundsätzen.

Da das Original von Bronze war, so brauchte es die künstlichen Stützen nicht, die sich in der Marmorcopie so schwerfällig machen, den Baumstrunk ebenso wenig wie die lange Stütze, die vom rechten Oberschenkel aufwärts führte, um den vorgestreckten Arm tragen zu helfen. Die schlanken, vornehmen Umrisse zeigten sich in scharfer Abgrenzung; der nach vorn ausgestreckte rechte Arm machte sich überaus kühn. Nichts stand im Wege, um dem Rhythmus der elastischen Stellung, der fein abgewogenen Modellirung des Rumpfes, dem mit sicherem Naturgefühl wiedergegebenen Muskelspiel bis ins Einzelne nachzugehen. Auch in der Behandlung des Kopfes verrieth sich dies feine Verständniss für das Leben der Natur; der Copist hat sich darin offenbar genau an sein Vorbild gehalten. Das Gesicht mit seiner Querfalte auf der Stirn besitzt einen so individuellen Ausdruck, wie man ihn bei Athletenfiguren nicht zu finden gewohnt ist; die noch von Oel und Schweiss feuchten Locken sind in malerischer Unordnung durch einander gewirrt; man begreift danach die durch Plinius übermittelte Nachricht, dass Lysipp in der Haarbehandlung die Plastik um ein grosses Stück weiter gebracht habe [3]), man erkennt daran den Künstler, der auch in den geringfügigsten Dingen sich einer

---

1) Als Werk des Lysipp hat E. Braun (Annali, 1850, p. 223) die Statue erkannt. Die Literatur findet man in meinem Text zu Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 55, und bei Helbig, Führer, I, Nr. 31. Abgebildet ist die Statue bei Brunn, Denkmäler, Nr. 281.

2) Die Ergänzung beruht auf einem doppelten Irrthum. Erstens wurde der Destringens se des Lysipp (Plin. 34, 62 mit dem des älteren Polyklet (Plin. 34, 55) zusammengeworfen. Sodann wurde die auf letzteres Werk bezügliche Pliniusstelle (destringentem se et nudum talo incessentem) verkehrt ausgelegt: man sah darin eine und dieselbe Statue, während es sich doch um zwei handelt, und man deutete die Worte nudum talo incessentem auf einen nackten Athleten, der sich ans Würfelspiel macht, während es sich um einen Kairos handelt, der auf einem Astragalos steht. Vgl. Band I, S. 529f.

3) „Statuariae arti plurumum traditur contulisse capillum exprimendo." Plinius, Nat. Hist., 34, 65.

„sorgfältigen Wiedergabe des Details befleissigte“ [1]). Aber ganz besonders belehrt uns die Statue des Braccio Nuovo aufs Glücklichste über eine Hauptsache, nämlich über die Aenderung, die der neue, von Lysipp geschaffene Kanon in Bezug auf die Proportionen hervorbrachte. Man vergleiche nur den Apoxyomenos mit polykletischen Statuen, z. B. mit dem Doryphoros, und man wird überrascht sein von der Verschiedenheit in den Verhältnissen. So breit und gedrungen die des Doryphoros sind, so schlank und hoch sind die des Apoxyomenos. Die Wucht des Rumpfes ist verringert, der Kopf ist kleiner geworden; die unteren Gliedmaassen haben sich gestreckt; das Streben nach Eleganz verräth sich auch bei oberflächlichster Prüfung. Wir haben da den Commentar zu einer viel citirten Pliniusstelle, wonach Lysipp „die Köpfe kleiner gebildet hätte als seine Vorgänger, die Körper aber schlanker und hagerer, um den Wuchs der Statuen höher erscheinen zu lassen . . . auch habe er auf eine neue Art die vierschrötigen Proportionen der alten Statuen abgeändert [2]). Wie verträgt sich aber damit jene von Cicero überlieferte angebliche Aeusserung Lysipp's, wonach er den Doryphoros des Polyklet als sein Vorbild*) bezeichnet hätte? Der Widerspruch liegt, denke ich, auf der Hand. Jene Aeusserung ist eben, wie J. Martha richtig bemerkte [3]), ironisch zu verstehen und besitzt genau den entgegengesetzten Sinn von dem, der ihm lange beigemessen wurde. Die Wahrheit ist, dass Lysipp offen mit der Tradition Polyklet's brach und sich dessen sogar rühmte [4]). Schon einer seiner Vorläufer, Euphranor, hatte in dieser Richtung einen schüchternen Versuch gemacht; doch er war damit nicht glücklich gewesen und hatte nur erreicht, dass bei ihm „der Körper in seiner Gesammtheit zu mager, der Kopf und die Gliedmaassen aber zu plump erschienen“ [5]). Lysipp

---

1) „Propriae huius videntur esse argutiae operum custoditae in minumis quoque rebus.“ Plinius, ebenda.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 65: capita minora faciendo quam antiqui, corpora graciliora siccioraque, per quae proceritas signorum maior videretur . . . . nova intactaque ratione quadratas veterum staturas permutando.

*) [Michaelis bemerkt hierzu mit Recht, dass in jener Aeusserung bei Cicero, Brut. 86, 296, nur steht, Lysipp habe den Doryphoros als seinen Lehrmeister (magister) bezeichnet, nicht aber, dass er ihn als Vorbild (modèle) nachgeahmt habe. Warum soll er bei aller späteren Verschiedenheit nicht zunächst am Doryphoros sich gebildet haben können? Martha's gar so gekünstelte Erklärung hat für uns nichts Ueberzeugendes.]

3) Cicero, Brutus, ed. J. Martha, S. 218 Anm.

4) Winter hat das sehr richtig dargelegt im Jahrbuch des arch. Inst., VII, 1892, S. 170.

5) Plinius, Nat. Hist., 35, 128.

stellte hier die Harmonie her, indem er die sämmtlichen Proportionen einer gleichmässigen Umgestaltung unterwarf. Die Maasseinheit des neuen Kanons ist nicht mehr wie bei Polyklet die Spanne der Hand, sondern die Kopflänge, gemessen vom Kinn bis zum Wirbel des Schädels; falls der lysippische Kanon in Wahrheit derjenige ist, den uns Vitruv übermittelt [1]), so sollte das Verhältniss vom Kopf zur ganzen Körperlänge wie eins zu acht sein. Das bedeutete einen kühnen Schlag gegen die Tyrannei der alten Proportionsformeln, den Lysipp damit rechtfertigte, dass er sagte, er stelle die Menschen nicht gleich den alten Meistern so dar, wie sie seien, sondern wie sie sein sollten [2]). Er nahm also das Recht für sich in Anspruch, die Natur zu corrigiren, indem er den Proportionen Gewalt anthat, und stellte damit ein Princip der Freiheit auf. Gleichzeitig schuf er ein Ideal menschlicher Schönheit, das dem Geschmack seiner Zeit besser zusagte; denn während der Doryphoros uns den robusten, kriegsgeübten Dorer des fünften Jahrhunderts verkörpert, so ist der Apoxyomenos mehr der Grieche aus den Tagen Alexander's, schlank, geschmeidig, im Besitz einer feineren Gesittung, so dass bei ihm der Ausdruck der Stärke gleichsam durch die Eleganz der Formen gemildert erscheint.

Lysipp setzt offenbar in gewissem Sinn eine Ehre darein, die von seinen Vorgängern behandelten Typen wieder aufzunehmen und seinerseits mit neuem Geist zu durchdringen. Polyklet hatte eine Statue des Kairos, des günstigen Augenblicks geschaffen*). Auch der Meister von Sikyon arbeitet für seine Geburtsstadt einen ehernen Kairos, der als Jüngling mit kleinen Flügeln an den Fersen dargestellt war; er stand auf einer Kugel, die er nur mit den Fussspitzen berührte. Ein Epigramm des Posidipp beschreibt in der Form eines kurzen Zwiegesprächs zwischen der Statue und einem Vorübergehenden ihre hauptsächlichen Züge: „Warum hast du Flügel an beiden Füssen? — Ich fliege wie der Wind. — Warum hast du in der Rechten ein Scheermesser? — Um den Menschen zu

*) [Nach Benndorf's ansprechender Vermuthung: vgl. Bd. I, S. 530.]

1) Vitruv, III, 1, 5—7.

2) „Volgoque dicebat ab illis factos quales essent homines, a se quales viderentur esse." Plinius, Nat. Hist., 34, 65. O. Müller (Kunstarch. Werke, II, S. 165 f.) hat mit Recht vermuthet, dass Plinius die griechische Quelle, der er diesen Satz entnahm, ungenau übersetzt habe. Im Griechischen stand zweifellos: ἐγὼ δὲ οἵους ἔοικεν εἶναι, d. h. „ich stelle sie dar, wie es sich gehörte, dass sie wären". Vgl. auch Kekulé, Jahrb. des arch. Instit., VIII, 1893, S. 40 ff.

zeigen, dass der günstige Augenblick zugespitzter ist als die bestgeschärfte Messerschneide. — Warum ist dein Haar nach vorn genommen? — Damit es ergriffen wird durch den, der auf mich zu-

Fig. 218a. Eros nach Lysipp.
(Rom, capitolinisches Museum.)

kommt. — Beim Zeus, vortrefflich; aber warum bist du am Hinterkopf kahl? — Damit, wenn mein eilender Flug mich einmal entführt hat, Niemand mehr von hinten mich fassen kann“ [1]).

---

1) Anthol. gr., II, 49, 13. Ausonius in seinem zwölften Epigramm lehnt sich hieran an. Eine Beschreibung der Statue findet sich auch bei Kallistratos, Stat. 6. Andere Aeusserungen antiker Schriftsteller hat Overbeck, Schriftquellen, 1465—1467, zusammengestellt. Den Darstellungen des Kairos hat E. Curtius eine Studie gewidmet: Archäol. Zeitung, 1875, S. 1, Taf. 1—2; doch scheint keine mit dem von Lysipp geschaffenen Typus zusammenzuhängen.

Nach dem Vorgang des Praxiteles hatte Lysipp auch den Erostypus in einer Statue behandelt, die zu Thespiä neben dem praxitelischen Eros aufgestellt war[1]). Man hat wiederholt vorgeschlagen, in diesem Werk das Original für mehrere Repliken zu erkennen, die im capitolinischen Museum, im Louvre, in Florenz und Venedig[2]) stehen und den Eros darstellen, wie er seinen Bogen spannt (Fig. 218 a.). Es scheint sicher, dass dies so oft statuarisch und auf geschnittenen Steinen wiederholte Original von Bronze war, also aus dem Stoff bestand, den Lysipp ausschliesslich verarbeitet hat. Ausserdem machen die dem lysippischen System entsprechenden Proportionen dieses Bildwerks, sowie eine gewisse naturalistische Richtung, die ganz besonders in dem Exemplar auf dem Capitol hervortritt, diese Annahme in hohem Grad wahrscheinlich[3]). Die Schriftquellen erwähnen kurz noch eine andere Statue, die vielleicht ihren Ursprung dem Wunsche verdankt, mit Praxiteles zu rivalisiren; es ist dies ein Satyr, der sich in Athen befand und wahrscheinlich ein choregisches Denkmal schmückte[4]). Nicht besser sind wir über einen Dionysos unterrichtet, der in ein Heiligthum auf dem Helikon gestiftet war[5]), und über einen Poseidon, den die Korinther bei ihm bestellten und der aus Geldmangel in Bronze statt in Gold und Elfenbein ausgeführt wurde[6]). Gleichwohl erfreute sich dieses Werk eines erheblichen Ruhmes, so dass es in Repliken auf uns gekommen ist. Mehrere Statuen im lateranischen Museum, in der Villa Albani und in Dresden[7]) zeigen uns den Gott, wie er sich mit der linken Hand auf seinen Dreizack stützt, den rechten Fuss auf eine Stütze stellt und zugleich den Oberkörper nach vorn neigt; sein Antlitz trägt einen wohlwollenden Ausdruck. Die beste unter diesen Copien, die im lateranischen Museum, ist leider durch ungeschickte Ergänzungen,

---

1) Pausanias, IX, 27, 2.

2) Friederichs, Amor mit dem Bogen des Herakles, Berlin, 1867; Schwabe, Observationum arch. particula I, Dorpat, 1868, Taf. 1—7. Ueber die capitolinische Replik vgl. Helbig, I, Nr. 426 und die dort angegebene Literatur. Eine Abbildung bietet Brunn, Denkmäler, Nr. 243. Die Repliken in London, vier an der Zahl, stehen dort im Saal der Pallas von Velletri. Dasselbe Motiv ist auch in einer Terracotta aus Myrina erhalten; vgl. Pottier et Reinach, La Nécropole de Myrina, pl. VI, p. 290 ss.

3) Vgl. Furtwängler in Roscher's Lexikon, I, S. 1362, und Meisterwerke, S. 645.

4) Plinius, Nat. Hist., 34, 64.

5) Pausanias, IX, 30, 1. Es ist nicht erwiesen, dass „Apollo und Hermes im Streit um die Leier", die Pausanias gleichzeitig erwähnt, ein Werk des Lysipp waren.

6) Lucian, Jupp. trag., 9.

7) Vgl. Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, S. 251—255. Atlas, XI, 1, 2; XII, 29.

wie das Schiffshintertheil in des Gottes rechter Hand und das Schiffsvordertheil unter seinem aufgestützten Fuss, erheblich entstellt. Aber sie scheint doch dem Stil nach dem Bronzeoriginal am nächsten zu kommen. Darf man dies lysippische Werk mit der Cultstatue

Fig. 219. Poseidon. (Rom, lateranisches Museum.)

identificiren, die im Heiligthum des isthmischen Poseidon auf der Landenge von Korinth verehrt wurde? Münzen des Demetrios Poliorketes, die uns den Meergott in ganz derselben Haltung zeigen [1]), sprechen entschieden für diese Annahme. Nachdem Demetrios im Jahre 303 durch das Synedrion von Korinth zum Herrn aller Hellenen

1) Overbeck, ebenda, Münztafel, VI, 2. Percy Gardner, Greek coins, pl. XII, 2.

ernannt worden war, hat er gewiss auf seinen Münzen das Bild des Gottes, der im Heiligthum des Isthmus Verehrung genoss, abbilden lassen, und das führt uns zu dem Schluss, dass die Korinther dem Lysipp die für diesen Tempel bestimmte Statue werden in Auftrag gegeben haben*).

Ist dem so, dann gebührt dem sikyonischen Meister die Ehre, ein neues Motiv in die Plastik eingeführt zu haben, nämlich das des erhobenen und aufgestützten Fusses; diese Stellung war glücklich ausgedacht, um in das Linienspiel der aufrecht stehenden Gestalten neues Leben zu bringen, nachdem die früheren Künstler aus der Stellung mit Stand- und Spielbein Alles gemacht hatten, was sich daraus machen liess. Die Reliefbildner kannten, wie uns der Parthenonfries zeigt, dies Stellungsmotiv längst. Aber Lysipp scheint es allerdings zuerst ins Statuarische übertragen zu haben, und zwar nicht als eine Stellung, die sich zufällig einmal ergeben konnte, sondern als eine, die charakteristisch sein sollte für Gestalten im Zustand der Ausruh [1]). Man findet sie in der That bei einer ganzen Reihe von Statuen wieder, die alle Eigenheiten des lysippischen Stils an sich tragen, und ganz besonders bei einer Statue des Louvre, die früher als Iason bezeichnet wurde (Fig. 220) [2]). Ein junger Mann von kräftigen, doch schlanken und hochgewachsenen Formen hat seinen rechten Fuss auf einen Felsen gesetzt, um die Riemen an seiner Sandale festzubinden; seine Aufmerksamkeit ist durch irgend ein Ereigniss abgelenkt, er schaut nach rechts, während er mechanisch die Hantirung fortsetzt, mit der seine Hände gerade beschäftigt sind. Man hat mehrfach an Hermes gedacht, wie er sich zum Fluge fertig macht, während er zugleich auf die Botschaft lauscht, die Zeus ihm anvertraut [3]). Gewiss hindert uns nichts daran, zu glauben, dass

---

*) [Die mitleidige Bemerkung Lucian's (vgl. S. 450, Anm. 6), der den Gott bedauert, dass er nicht in Gold und Elfenbein, sondern nur in Bronze dargestellt wurde, spricht auch dafür, dass es sich um das Bild für ein sehr hervorragendes Heiligthum, wie in Korinth das des isthmischen Poseidon es war, gehandelt haben muss.]

1) Vgl. Konrad Lange, Das Motiv des aufgestützten Fusses, Leipzig, 1879. Vgl. auch E. Löwy, Lysipp, S. 9ff.

2) Fröhner, Notice de la sculpt., Nr. 183. Brunn, Denkmäler, Nr. 67. Wiederholungen davon sind zu München (Brunn, Glyptothek, Nr. 151), zu London in der Sammlung Lansdowne (Michaelis, Ancient marbles in Great Britain, p. 464, 85) und im Vatican (Mus. Pio Clem. III, 48; Clarac, V, pl. 859, Nr. 2170). Eine Replik desselben Typus befindet sich in Athen (Studniczka, Athen. Mitth., 1886, XI, S. 362, Taf. IX).

3) In genau derselben Haltung ist Hermes auf den Münzen von Sybritia auf Kreta dargestellt; Fröhner, Notice, p. 211. Vgl. auch den Hermes im Hippodrom von Konstantinopel, den Christodor beschreibt: Ekphrasis, v. 297—302.

dieser Typus für Hermes in Anwendung kommen konnte; aber auffallend bleibt doch, dass rein gar nichts in der Statue den Gott kennzeichnet. Darum möchten wir lieber in dem angeblichen Hermes einen jungen Athleten erblicken, der von den Uebungen der Palästra kommt, also ein Genrebild, sehr geeignet, um nach einer in Alexander's Zeit aufkommenden Sitte als Schmuck für ein Gymnasion oder eine Palästra zu dienen [1]). In der Statue des Louvre, wie in den anderen Wiederholungen deutet der naturalistische Stil, der Sinn für Lebenswahrheit, die Schlankheit der Verhältnisse, kurz, Alles auf Lysipp, und wenn wir auch kein schriftliches Zeugniss haben, um das Original dem sikyonischen Meister bestimmt zuzuschreiben, so verräth sich doch deutlich in diesen Bildwerken sein unmittelbarer Einfluss. Auch noch andere Denkmäler bezeugen, mit welchem Eifer die Schüler Lysipp's das durch diesen neu geschaffene Stellungsmotiv sich aneigneten. Der ausruhende und dabei die Hände auf sein Knie stützende Ephebe, von dem der Louvre und das Capitol Repliken besitzen, ist nur eine Spielart des angeblichen Iason [2]). Dieselbe Haltung zeigt auch die Melpomene im Vatican [3]),

Fig. 220. Athlet, der sich die Sandale festbindet. (Louvre.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

1) Vgl. Konrad Lange, a. a. O., S. 11 f.

2) Louvre: Clarac, III, pl. 271, 2193, 2194. Visconti, Opere varie, IV, tav. 31. Lange, a. a. O., S. 13, — Capitol: Clarac, V, pl. 859, Nr. 2170. [Helbig, Führer, I, Nr. 505.]

3) Helbig, Führer, I, Nr. 271.

so dass man wohl die Frage aufwerfen darf, ob diese Figur nicht die Copie von einer der Musen ist, die Lysipp für Megara gearbeitet hat[1]).

Die Vorliebe, die ein Künstler für gewisse Typen zeigt, ist oft ein Zug in seinem Wesen, auf den man gut thut zu achten. Unter den Werken Lysipp's beanspruchen die weiblichen Gestalten einen sehr geringen Raum; um so zahlreicher sind die Darstellungen des Zeus und Herakles. Vom Beherrscher des Olymp hat er wenigstens vier Statuen ausgeführt; die eine für den Tempel des nemeischen Zeus in Argos, eine zweite für Megara, wo sie mit Musen zusammen gruppirt war; eine dritte für Sikyon; endlich diejenige, die sich inmitten des Marktes von Tarent erhob, ein kolossales Werk von 40 Ellen Höhe; Angesichts so ungewöhnlicher Verhältnisse gab der Römer Fabius Verrucosus seine Absicht auf, diesen Erzkoloss nach Rom zu verpflanzen[2]). Ohne Zweifel war Lysipp auch dabei von der überlieferten Darstellungsweise abgewichen; doch besitzen wir keinerlei sichere Wiederholung dieser Zeusbildnisse; höchstens lassen sich in hellenistischen Terracotten, besonders in solchen aus Smyrna, mehr oder weniger unmittelbare Nachklänge davon nachweisen[3]). Merken wir uns immerhin die kolossalen Maasse, die er seinem Zeus in Tarent verlieh: nach Strabo war dies das grösste bekannte Erzbild nächst dem Koloss von Rhodos, den Chares von Lindos, ein Schüler Lysipp's, zur Ausführung brachte[4]). Die Rhodier besassen auch von Lysipp's Hand eine berühmte Statue, nämlich einen ehernen Helios auf der Quadriga. Plinius ertheilt dieser Gruppe besonderes Lob; sie machte vor Allem dadurch Aufsehen, dass sie nach ihrer Ueberführung nach Rom auf Nero's Befehl vergoldet und dann das Gold wieder entfernt worden war; noch in Plinius' Zeiten sah man die Narben, die durch dies doppelte Verfahren das Bildwerk abbekommen hatte[5]).

Der Lieblingsheld Lysipp's ist Herakles: wenigstens hat er Statuen von ihm mit Vorliebe geschaffen. Da ist zunächst eine Reihe von Gruppen, in denen die Arbeiten des Halbgotts dargestellt waren:

---

1) Pausanias, I, 43, 6.

2) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1451—1456.

3) E. Pottier, Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité, p. 192.

4) Strabo, VI, p. 278.

5) Plinius, Nat. Hist., 34, 63. Hartwig (Röm. Mitth., II, 1887, S. 158) will einen marmornen Helioskopf, der auf Trianta bei Rhodos gefunden wurde, mit dem Werk Lysipp's in Zusammenhang bringen.

sie schmückten das Herakleion der akarnanischen Stadt Alyzia, wo sic später ein römischer Feldherr in dem verarmten und verlassenen Heiligthum in ganz verwahrlostem Zustand wiederfand und nach Rom bringen liess [1]). Es liegt nahe, die Wiederholung einer dieser Figuren in dem ausruhenden Herakles zu erkennen, der als Relief über einem

Fig. 220a. Herakles mit Hirsch. (Palermo, Museum.)

Thore von Alyzia [2]) eingemeisselt ist; eine andere von diesen Gruppen diente vielleicht als Vorbild für eine kleine Bronze in Palermo, die den Halbgott bartlos und in dem Augenblick darstellt, wie er eben sein Knic in die Flanke eines erlegten Hirsches stemmt, der offenbar vom Copisten an die Stelle der kerynitischen Hindin gesetzt worden war (Fig. 220a) [3]). Ausser dieser Folge von akarnanischen Bronzen zählt

1) Strabo, X, p. 459.
2) Heuzey, Le Mont Olympe et l'Acarnanie, p. 413, pl. 11.
3) L. von Sybel, Weltgeschichte d. K., S. 269, Fig. 220.

man noch vier lysippische Statuen des Herakles. Zunächst ist ein ehernes Kolossalbild zu erwähnen, das er für die Tarentiner arbeitete [1]). Nach der Verwüstung Tarent's durch Fabius nach Rom verpflanzt, erhielt es einen Ehrenplatz auf dem Capitol, um später, in der Zeit Constantin's, nach Byzanz weiterzuwandern. Noch im Jahre 1202 fanden es die Lateiner im dortigen Hippodrom an seiner alten Stelle; aber diese „für Schönheit unempfänglichen Barbaren", wie es in einer byzantinischen Chronik heisst, zerbrachen es und warfen seine Bruchstücke in den Schmelzofen [2]). Demselben Chronisten verdanken wir eine genaue Beschreibung der Statue: Herakles war dargestellt, wie er auf einem Korbe sass, über den das Fell des nemeischen Löwen gebreitet war; der rechte Arm und das rechte Bein war vorgestreckt; er trug nicht Bogen, nicht Keule; sein Haupt war geneigt, als sinne er traurig über seine harten Arbeiten nach. Die Statue war merkwürdig durch die mächtigen Formen, die Breite der Brust und Schultern, die Dicke der Beine; aber hatte so der Künstler den athletischen Körperbau des Halbgotts nachdrücklich angegeben, so kam es ihm doch noch mehr auf jenen Ausdruck schmerzlichen Ermattens an.

Eine andere Heraklesstatue, die vielleicht aus Lysipp's Jugend stammt, befand sich auf der Agora von Sikyon. Ein Epigramm der Anthologie erwähnt eine dritte, wo der Heros ohne Waffen erschien, bezwungen von Eros [3]). Viel berühmter war der Herakles Epitrapezios. Zur Zeit Domitian's zeigte ein kunstliebender Dichter Nonius oder Novius Vindex mit Stolz in seiner Sammlung eine werthvolle Bronze, die den Namen des Lysipp trug. Die Statuette war einen Fuss hoch und stellte den Herakles dar. Vindex erzählte gern ihre wunderbaren Schicksale: Lysipp hatte sie dem König Alexander geschenkt, damit sie seine Tafel ziere, und so war sie zu dem Beinamen Epitrapezios gekommen. Der Welteroberer trennte sich nie von ihr, sie begleitete ihn auf seinen fernsten Heereszügen; auf ihr ruhten des Sterbenden letzte Blicke. Aber damit noch nicht genug; sie hatte auch noch anderen berühmten Besitzern, so dem Hannibal und Sulla, angehört [4]). Welches andere Werk vermöchte wohl ähnliche

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 40. Strabo, VI, p. 278. Die anderen Autorenstellen hat Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1469—1472, zusammengestellt.

2) Niketas Choniates, De signis Constantinop., p. 5.

3) Vgl. über diese beiden Statuen Pausanias, II, 9, 8 und Anthol. gr., II, 255, 4.

4) Martial., IX, 44. Statius, Silv., IV, 1.

Adelstitel aufzuweisen? Nun sind wir allerdings nicht verpflichtet, dem Martial Wort für Wort Alles zu glauben, was er über diese aussergewöhnliche Irrfahrt der Statuette zum Besten giebt, denn der Dichter selbst versäumt nicht, die Kunstsammler seiner Zeit mit ihren anspruchsvollen Behauptungen aufzuziehen[1]). Es ist sehr leicht möglich, dass die Bronze des Vindex ganz einfach eine Copie war[2]). Aber warum soll man daran zweifeln, dass Lysipp wirklich einen Herakles Epitrapezios geschaffen hat? Martial und Statius machen über die Statuette übereinstimmende und sehr bestimmte Angaben; der Halbgott sass danach auf einem Felsen, über den ein Löwenfell gebreitet war; mit der Linken hielt er seine Keule, mit der Rechten eine Schale voll Wein; sein Blick war gen Himmel gerichtet (spectat resupino sidera vultu); gemeint war der zum Tischgenossen der Götter erhöhte Herakles, der sich von seinen Arbeiten ausruht. Wir kennen heute mehrere Repliken eines Typus, der genau der Beschrei-

Fig. 221. Herakles Epitrapezios.
(Gipsabguss der École des Beaux-Arts.)

1) So in dem lustigen Epigramm auf einen Liebhaber von altem Silbergeschirr, VIII, 6.

2) Das ist die Ansicht von Stephani (Der ausruhende Herakles, S. 151 ff.) und Bursian (Jahrbuch für Phil., Bd. 87, S. 101). Was uns, abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit der ganzen Erzählung, für diese Ansicht zu sprechen scheint, ist die Form der Künstlerinschrift: „Inscripta est basis indicatque nomen. *Λυσίππου* lego: Phidiae putavi“ (Martial, IX, 45). Nun aber ist diese Form des Künstlernamens im Genetiv cin Merkmal für die nachgemachten Unterschriften der römischen Zeit: z. B.: *Λεωχάρους Ἀθηναίου.* Löwy, Inschr. griech. Bildh., 505. *Ἡρακλῆς Εὐφράνορος,* ebenda, 501.

bung der beiden Dichter entspricht[1]). Dahin gehören z. B. zwei Marmorstatuetten des Louvre[2]); ihre zerbrochenen Theile lassen sich leicht ergänzen mit Hülfe eines Gipsabgusses der École des Beaux-Arts, der von einem jetzt verschollenen Original genommen ist (Fig. 221). Die eine von diesen Statuen, die aus Smyrna stammt, ist hervorragend schön gearbeitet und zeigt dieselbe mächtige Musculatur wie die zweite, deren Ausführung schlichter ist. Eine weitere Replik, die zu Kujundschik gefunden wurde und jetzt dem Britischen Museum gehört, trägt die Unterschrift des Diogenes, eines griechischen Copisten aus römischer Zeit[3]). Endlich beweist eine Abart desselben Typus, die man in Jagsthausen fand, wie populär derselbe war[4]). Man wird also doch wohl für diese vielen Repliken die Existenz eines berühmten Originals annehmen müssen, und das Zeugniss der Schriftquellen zusammen mit dem der Denkmäler führt dazu, den Herakles Epitrapezios des Lysipp dafür anzusehen.

Lysipp hatte sich gewiss nicht darauf beschränkt, den Typus des sitzenden Herakles zu behandeln. Wir dürfen ihm unbedenklich auch das Originalwerk zuschreiben, wonach der Athener Glykon, ein Bildhauer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts, die berühmte Statue des Hercules Farnese im Neapler Museum copirte (Fig. 222). Eine Replik davon im Palazzo Pitti in Florenz ist ausdrücklich durch eine Inschrift als ein Werk Lysipp's (*ἔργον Λυσίππου*) bezeichnet[5]). Es handelt sich dabei nicht um eine Künstlerinschrift, sondern um eine Art von Etiquette, die das Werk als Copie nach einer berühmten Statue kennzeichnen sollte; macht man diesen Vorbehalt, so liegt kein Grund vor, in der Inschrift eine moderne Fälschung zu erblicken und sie als verdächtig ausser Betracht zu lassen; sie stammt sicher aus römischer Zeit[6]). Beide Statuen, die in Neapel wie die florentinische, zeigen den Herakles stehend in ausruhender

1) Weizsäcker (Zum Herakles Epitrapezios, Jahrbuch des arch. Inst., IV, 1889, S. 109) zählt diese Repliken auf. Vgl. auch Heydemann, Pariser Antiken, 1887, S. 23 ff.

2) Ravaisson, Gazette arch., X, 1885, pl. 7, 8, p. 29. Le Bas-Reinach, Voy. arch., p. 123.

3) Murray, Journal of Hellen. Studies, III, 1882, p. 240, pl. XXV.

4) Jahrbuch, a. a. O., Taf. 3.

5) Dütschke, Ant. Bildwerke in Oberitalien, II, S. 17, Nr. 36. Brunn, Denkmäler, Nr. 284. Die Erörterungen über die Echtheit dieser Inschrift findet man bei Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 506.

6) Furtwängler (Roscher's Lexikon u. d. W. Herakles, S. 2172) steht nicht an, sie für echt zu halten. [Ebenso Kaibel, Inscr. Graecae Sic. et It., Nr. 1254.]

Haltung, mit dem Ausdruck der Ermattung und Trauer. Er lehnt sich an die Keule, die er sich in die linke Achselhöhle gestemmt hat. Ueber die Keule ist das Fell des nemeischen Löwen gehängt um die Berührung mit dieser derben Stütze weniger empfindlich zu machen. Die rechte Hand liegt bequem und unbeschäftigt auf dem Rücken; das rechte Bein ist fest aufgesetzt und trägt das Gewicht des Körpers, während das andere mehr spielend nach vorn schwebt. Gemeinsam ist den beiden griechisch-römischen Copien die übertriebene Fülle der Formen, wobei auf der Brust, auf Armen und Beinen wahre Berge von Muskeln aufschwellen; diese unverkennbare Uebertreibung wird noch fühlbarer durch die Kleinheit des Kopfes. Ist das in Wahrheit lysippischer Stil? Es wäre unklug, die beiden Statuen von Neapel und Florenz, die noch dazu in Bezug auf den Typus des Kopfes von einander abweichen, als durchaus zuverlässige Copien anzusehen; es sind vielmehr nach römischem Geschmack hergestellte Repliken. Aber wenn man von den Uebertreibungen absieht, die dem Meissel des Copisten zur Last fallen, so wird man den Gedanken nicht abweisen wollen, dass der Hercules Farnese in

Fig. 222. Hercules Farnese, Statue mit der Unterschrift des Glykon von Athen. (Neapler Museum.)

gerader Linie auf eine Statue Lysipp's zurückgeht[1]). Das Original war sehr berühmt. Im Baseler Museum befindet sich ein vom Bildhauer Steinhäuser in Rom erworbener Marmorkopf, der eine einfachere Replik vom Kopf der farnesischen Statue ist[2]). Vom Werk Lysipp's liess späterhin der Meister des kleinen Frieses am Zeusaltar zu Pergamon sich beeinflussen, als er eine Episode aus der Telephossage zur Darstellung brachte (vgl. unten Fig. 275); noch auf den Münzen der Kaiserzeit werden wir den lysippischen Herakles abgebildet sehen[3]); endlich beweist eine ganze Reihe kleiner Bronzen die Beliebtheit dieses Werkes[4]). Unter den freieren Nachbildungen desselben ist eine der besten die schöne Erzstatuette, die aus der Sammlung Tyskiewicz in den Louvre übergegangen ist, ein hervorragendes Werk, in dem die lysippische Kraft der Formen, doch ohne die unnatürlich aufgeschwollene Musculatur jener griechisch-römischen Copien, in glücklicher Weise zum Ausdruck gebracht ist (Taf. IX)[5]).

Eines, so scheint es, ergiebt sich daraus mit ziemlicher Sicherheit: diese von der Last der Arbeiten ermattete Gestalt des Herakles ist wahrscheinlich ein Werk des Lysipp und zwar eines der im Alterthum geschätztesten. Eine andere Frage ist es, ob der sikyonische Bildhauer diesen Typus im strengsten Sinn des Wortes selbst geschaffen hat. Das dürfte schwerlich der Fall sein. Denn der auf seine Keule gelehnte Herakles erscheint schon in Werken des fünften Jahrhunderts[6]), so dass Lysipp einen schon vor ihm behandelten Gegenstand nur wieder aufzugreifen brauchte; aber allerdings hat er ihn höchst eigenartig gestaltet, indem er auf den Ausdruck

---

1) Die Beweisführung Weizsäcker's (Arch. Zeitung, 1882, S. 255), wonach der Hercules Farnese von einer angeblich in Pergamon existirenden Gruppe „Herakles mit Telephos" herzuleiten wäre, hat mich nicht überzeugt.

2) Monumenti inediti, VIII, tav. 54, 1 und 1 a. Annali, 1868, p. 396 (Helbig). Eine andere Wiederholung des Kopfes befindet sich im Britischen Museum, Anc. Marbles, I, 11.

3) Imhoof-Blumer and Percy Gardner, Num. Commentary on Pausanias, pl. IV, X. Vgl. Furtwängler in Roscher's Lexikon u. d. W. Herakles, S. 2174; zum ersten Mal kommt er so auf einer Tetradrachme Alexander's vor: Numismatic Chronicle, III, 1883, pl. 1—5, p. 9.

4) Vgl. Fr. Lenormant, Gaz. arch., 1875, p. 133. Arch. Anzeiger, 1894, S. 121, Nr. 34.

5) Diese Bronze stammt aus Foligno. Unsere Tafel IX war schon hergestellt, als Héron de Villefosse und ich dies Monument der Société des Antiquaires de France vorlegten (vgl. Bull. de la Soc. des Antiq., séance du 13 nov. 1895 mit einer Phototypie). Dieselbe Phototypie ist auch einem Artikel des Grafen Tyskiewicz (Rev. arch., 1895, II, p. 278, pl. XIII) beigegeben. Diese neue Abbildung zeigt neben dem rechten Fuss der Statue, der modern ist, den antiken Fuss, der erst nach der Ergänzung bei einem Händler in Foligno aufgefunden wurde.

6) So auf einem Relief von Ithome, Schöne, Griech. Reliefs, 112, und in einem Torso des Dresdener Museums, den Treu der Schule Polyklet's zuschreiben möchte: Arch. Anzeiger, 1894, S. 25.

Heliog. P. Dujardin.
Druck v. Chassepot

HERAKLES AN DIE KEULE GELEHNT
Bronze-Statuette
(Louvre)

des Leidens das Hauptgewicht legte und lediglich zum Zweck des Gegensatzes die athletischen Formen des Halbgotts so kräftig angab. Das war, wie wir schon wissen, auch der vorherrschende Zug bei seinem Herakleskoloss in Tarent. In dieser Hinsicht hat Lysipp wohl eine ganz neue Vorstellung in die Kunst eingeführt; denn er lieh jenem Ideal übermenschlicher Körperkraft Gestalt, das später in gleicher Weise den erfinderischen Geist des mächtigsten italienischen Meisters beschäftigen sollte; es besteht in der That etwas wie Verwandtschaft zwischen seinen Darstellungen des trauernden Herakles und jenen grossartigen Sklavengestalten, die der Meissel Michelangelo's ins Leben rief.

In der Zeit Lysipp's neigt das Porträt immer mehr zum Realismus. Wir sehen, wie diese Strömung schon mit Silanion hervortrat. Einen entscheidenden Einfluss auf den Porträtstil übte aber eine neue Erfindung, die merkwürdigerweise dem Bruder Lysipp's, Lysistratos, verdankt wird. Dieser Lysistratos war nur ein sehr unbedeutender Bildhauer, und sein Name wäre längst vergessen, wenn er nicht das technische Verfahren des Gipsabgusses nach der Natur erfunden hätte. „Das Bild eines Menschen," sagt Plinius, „drückte in Gips vom Gesichte selbst zuerst Lysistratos ab und seine Erfindung ist es, einen Ausguss von Wachs aus dieser Gipsform zu nehmen und denselben verbessernd zu überarbeiten (emendare). So begann er, fährt Plinius fort, die Aehnlichkeit in allen Einzelheiten (similitudines) wiederzugeben, während man früher bestrebt war, die Porträts so schön als möglich zu bilden" [1]). Vielleicht wurde er zu diesem Verfahren durch ein anderes geleitet, dessen Erfindung ihm Plinius gleichfalls zuschreibt, nämlich durch die Herstellung von Abgüssen nach Statuen [2]). Lysistratos brachte damit ein Verfahren auf, das die Bildhauer der italienischen Renaissance, besonders die der florentinischen Schule, im 15. Jahrhundert ihrerseits handhaben sollten [3]). Die Zeitgenossen Verrocchio's stellten gleichfalls Todtenmasken her, und, wie Vasari versichert, sah man in Florenz in den Wohnhäusern viele solche Porträts „so gut angefertigt, dass sie zu leben schienen". Die Historiker der Renaissance bringen ohne Aus-

1) Plinius, Nat. Hist., 35, 153.

2) Plinius, ebenda. Vgl. Perkins, Du moulage en plâtre chez les anciens, 1869.

3) Vgl. Courajod, Mém. de la soc. des Antiquaires de France, 1882, p. 163—235; und Müntz, Hist. de l'art pendant la Renaissance, I, p. 292.

nahme mit der Anwendung dieses Verfahrens die Entwickelung zum Naturalismus in Zusammenhang und kommen zu dem Ergebniss, dass die florentinische Schule aus lauter Streben nach anatomischer Wahrheit schliesslich ihren Werken ein krankhaftes, leichenartiges Aeussere verliehen habe [1]). Wie stand es damit in Griechenland? Wir können leider nicht vollkommen ermessen, welche Folgen diese Erfindung des Lysistratos für seine Zeitgenossen hatte; jedenfalls bekam damit die Plastik ein mächtiges und gefährliches Mittel in die Hand, um die individuelle Aehnlichkeit mit rücksichtslosester Deutlichkeit wiederzugeben.

Wir kennen Lysipp's Werke zu wenig, um bestimmen zu können, in welchem Umfang er sich das von seinem Bruder ersonnene Verfahren zu eigen machte. Unter den zahlreichen Porträts, die ihm die antiken Texte zuweisen, waren ziemlich viele nur zum Schein Porträts, indem sie längst abgeschiedene Persönlichkeiten darstellten [2]). So waren die Bildnisse der sieben Weisen und ebenso das der Dichterin Praxilla natürlich nur conventionelle Werke. Auch eine Bronzestatue des Sokrates, die im Pompeion zu Athen stand, war von älteren Vorbildern abhängig. Ein Bild des Aesop dagegen war seine eigenste Schöpfung. Man hat vorgeschlagen, sie in einer sehr realistisch aufgefassten Marmorbüste der Villa Albani wieder zu erkennen [3]); aber Aristodemos, ein Schüler Lysipp's, ist gleichfalls dafür bekannt, dass er ein Porträt des Fabeldichters schuf, so dass dies Werk ebenso gut auf ihn wie auf Lysipp zurückgehen könnte. Aus der Zahl der anderen Porträts, die unter Lysipp's Namen gehen, ist noch das des Pythes von Abdera zu erwähnen; dieser war eine Art Condottiere, und die fremden Söldner, die er führte, hatten ihm zwei Statuen in Olympia errichtet; bemerkenswerth ist ferner ein Bildniss des Hephästion und eines des Seleukos, das er in hohem Alter schuf; endlich und hauptsächlich seine Alexanderporträts, die uns in die glänzendste Zeit des Künstlers versetzen.

Lysipp nahm am Hofe Alexander's eine privilegirte Stellung ein. Er war der officielle Bildhauer des Königs, wie Apelles sein Maler, Pyrgoteles sein Steinschneider. Kein Anderer ausser ihm hatte das

---

1) Courajod, a. a. O.

2) Die antiken Texte findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1492—1496.

3) Mon. inediti, III, tav. 14. Vgl. Helbig, Führer, II, Nr. 750.

Recht, die Züge des Welteroberers in Erz zu bannen[1]; er besass offenbar das Monopol, Statuen des Königs herzustellen. Nach den Worten des Plinius zu urtheilen, der ihm eine grosse Zahl von Alexanderbildnissen zuschreibt, war das keineswegs eine Sinecure. Lysipp musste in zahlreichen Exemplaren diese Porträts vervielfältigen, die den König von seiner Kindheit an darstellten und nach dem Tode Alexander's für zahllose Nachahmungen als Vorlagen dienten. Die literarischen Quellen belehren uns sehr unvollständig über diesen Zweig seiner Thätigkeit, denn sie machen nur drei Alexanderporträts namhaft, die dem Lysipp zugeschrieben wurden. Es war das zunächst eine Bronzestatue, die den König auf seine Lanze gestützt und mit herausfordernd zum Himmel gerichtetem Blicke zeigte[2]). Ein Distichon, zu dem sie einen Hofpoeten begeistert hatte, stand an der Basis:

> Aufwärts blicket das Bild zu Zeus, als spräch' es die Worte:
> Mein sei die Erde, du selbst herrsche, o Gott, im Olymp!
> *(Αὐδασοῦντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος εἰς Δία λεύσσων·*
> *Γᾶν ὑπ' ἐμοὶ τίθεμαι, Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε[3]).)*

Posidipp aber schloss ein Epigramm, zu dem das Bild Lysipp's ihm den Anlass gab, mit den Worten: „Nicht sind zu tadeln die Perser; denn verzeihlich ist's für Ochsen, wenn sie vor dem Löwen fliehen“[4]). Es war dies mehr als ein einfaches Porträt, es war eine officielle Statue, die den Eroberer Asiens in seiner ganzen Glorie zeigte, so wie er selbst der Nachwelt zu erscheinen wünschte. Sodann kam der König in einer Gruppe von Reiterstatuen vor, die er in Dion zur Erinnerung an den ersten Kampf gegen die Perser errichten

---

1) Zahlreiche Zeugnisse giebt es dafür: Plinius, Nat. Hist., 7, 125. Horaz, Ep. II, 1, 239 f. Cicero, ep. ad familiares, V, 12, 13. Arrian, Anabasis, I, 16, 7. [Sollte damit wirklich mehr gesagt sein, als dass Lysipp das Vorrecht besass, den König nach dem Leben zu porträtiren, und dass dieser nur ihm Sitzungen gewährte? Vgl. Fr. Köpp, 52. Winckelmannsprogramm, 1892, S. 4 f.]

2) Winter (Jahrb. des arch. Inst., X, 1895, Arch. Anz., S. 162 f.) bringt mit dieser Alexanderstatue eine Bronze des Louvre in Verbindung, die Longpérier in seiner Notice des bronzes ant. du Louvre unter Nr. 632 beschreibt.

3) Plutarch, de Alexandri M. seu virt. seu fortit., II, 2. O. Riemann (Bull. de corresp. hellén., I, 1877, p. 294, Nr. 88) hat unter den von Cyriacus von Ancona abgeschriebenen Inschriften folgende Variante zu diesem Distichon gefunden: *Αὐδάσσοντι δ' ἔοικεν ὁ χάλκεος ἐς Δία βλέπσων. Γᾶν ὑπ' ἐμοῦ τίθημοι· Ζεῦ, σὺ δ' Ὄλυμπον ἔχε.* Die Inschrift ist unter der Rubrik „Lychnidon“ abgeschrieben. Die anderen Autorenstellen, die sich auf diese Statue beziehen, stehen bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1480—1484.

4) Anthol. gr., II, 50, 14.

liess. Ausser Alexander waren jene 25 Hetairoi der königlichen Leibschwadron dargestellt, die beim ersten Angriff in der Schlacht am Granikos gefallen waren; Lysipp hatte Alles gethan, damit diese ehernen Reiter möglichst getreue Porträtzüge bekämen[1]). Nach der Eroberung von Makedonien entführte Metellus diese Statuen nach Rom und stellte sie im Innern der Säulenhalle auf, die späterhin den Namen Porticus Octavia erhielt. Schliesslich hatte Lysipp mit Leochares zusammen an jener Löwenjagd für Delphi gearbeitet, wo man Krateros dem König zu Hülfe eilen sah[2]).

Wenn auch Lysipp während der Regierung Alexander's das Privilegium sich wahrt, allein unter Statuen des Königs seinen Namen setzen zu dürfen, so sind doch auch andere Künstler dafür bekannt, dass sie Alexanderbildnisse schufen. So kam Alexander unter den chryselephantinen Statuen vor, in denen Leochares die Familie Philipp's dargestellt hatte; desgleichen in einer Statuengruppe Euphranors (vgl. o. S. 377). Einer der Söhne Lysipp's, Euthykrates, schuf nach dem Vorbild seines Vaters eine Alexanderjagd, und Chaireas wird als Meister einer Statue Alexander's genannt. Wie viele andere Künstler waren nöthig, um die zahlreichen Bildnisse zweiter Hand herzustellen, die über alle Städte, wo man dem Bezwinger Asiens göttliche Verehrung zollte, verbreitet waren! Dazu kommt, dass von den Generalen und Nachfolgern Alexander's mehr als einer sich etwas darauf zu gut that, ihm ähnlich zu sehen und daher seine Haartracht, seine Kopfhaltung nachahmte[3]), während die Künstler in ihrer Augendienerei diese Aehnlichkeiten noch augenfälliger zu machen suchten: Gründe genug, um an das Studium der mit dem Namen Alexander's bezeichneten Porträts mit grossem Misstrauen heranzutreten. Es liegt auf der Hand, wie erheblich mehr oder weniger unmittelbare Nachbildungen den von Lysipp aufgestellten Typus abändern konnten. Von Plutarch besitzen wir eine ziemlich genaue Beschreibung von diesem lysippischen Typus: als Hauptzüge im Antlitz Alexander's, die er

---

1) Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1485—1489.

2) Wir erwähnten schon das Relief im Louvre, das darauf zurückzugehen scheint (s. oben Fig. 159). Auch das Bild auf einem Medaillon aus dem Schatz von Tarsos, das uns Alexander zeigt, wie er in voller Rüstung den Löwen jagt, ist vielleicht von einer anderen Gruppe des Lysipp abhängig (Fig. 229). Vgl. Longpérier, Oeuvres, III, pl. IV, p. 199.

3) So Demetrios Poliorketes. Vgl. Plutarch, Demetrios, 41 und Six, Röm. Mitth., VI, 1891, S. 283 ff. Plutarch (Pyrrhos, 8, 48) berichtet denselben Zug von Pyrrhos, sowie von Pompeius (Plutarch, Pomp., 2).

einer Statue des sikyonischen Meisters entnimmt, giebt er folgende an: die leichte Neigung des Halses nach der linken Schulter (*τὴν ἀνάτασιν τοῦ αὐχένος εἰς εὐώνυμον ἡσυχῇ κεκλιμένου*), das Männliche und Löwenähnliche der Erscheinung (*τὸ ἀρρενωπὸν καὶ λεοντῶδες*), das besonders in der Anordnung der Haare sich ausgesprochen haben wird; endlich den feuchten Glanz der Augen (*τὴν ὑγρότητα τῶν ὀμμάτων*)[1]). Genauere Zeugnisse, an denen wir die Zuverlässigkeit der Denkmäler prüfen könnten, liefern uns die antiken Schriftsteller nicht.

Fig. 223. Kopf Alexanders. Goldenes Medaillon aus dem Schatz von Tarsos.

Auch die Münzen helfen uns nur wenig zur Ermittelung derjenigen Bildnisse des Königs, die den lysippischen Porträts am nächsten stehen. Der jugendliche Alexanderkopf mit Elephantenfell und Ammonshörnern, wie er sich auf Münzen des Ptolemäos Soter findet, trägt ganz idealisirte Züge. Auch der Kopf auf den Münzen des Lysimachos soll zweifellos ein Alexander sein[2]), aber diese Münzen sind von ausserordentlich verschiedenem Kunstwerth, und zudem geht keine über das Jahr 306 zurück. Der auf einem Goldmedaillon von Tarsos abgebildete Kopf ist von edler Bildung (Fig. 223); doch darf man in ihm nicht mehr als einen conventionellen Typus sehen wollen. Wir bleiben somit auf die Werke der statuarischen Kunst angewiesen.

Unter den auf uns gekommenen Büsten flösst eine Herme des Louvre das meiste Vertrauen ein (Fig. 224); sie wurde im Jahre 1779 in Tivoli gefunden und durch den Cavaliere Azara an Napoleon I. geschenkt; in griechischen Charakteren aus der Zeit des Augustus trägt sie die Inschrift: *Ἀλέξανδρος Φιλίππου Μακεδ(ών)* [3]).

---

1) Plutarch, Alex. M. 4 und de Alexandri M. seu virt. seu fort., II, 2.

2) Genaueres über die Alexanderporträts findet man bei Stark, Zwei Alexanderköpfe der Sammlung Erbach und des Britischen Museums, Leipzig, 1879; S. Reinach, Gaz. arch., t. XI, 1886, p. 180 ss.; Emerson, American Journal of archaeology, t. II, 1886, p. 408 und III, 1887, p. 241. Köpp, Ueber das Bildniss Alexander's des Grossen, 52. Winckelmannsprogramm, Berlin, 1892; Helbig, Collection Barracco, p. 43 und Rendiconti dell' Accad. dei Lincei, IV, 1895, p. 22.

3) Naue in v. Sallet's Zeitschrift für Numismatik, VIII, 1881, S. 29—53. Naue versucht den Nachweis, dass dieser Typus in seinen besten Exemplaren auf ein von Lysipp geschaffenes Porträt

Die Ausführung ist mittelmässig, und obendrein hat die Oberfläche des Marmors durch Corrosionen sehr gelitten. Gleichwohl findet man hier die wesentlichen Züge der Alexanderphysiognomie mit einer so schlichten Anspruchslosigkeit wiedergegeben, dass der Gedanke an ein conventionelles Bildwerk völlig ausgeschlossen erscheint. Es ist in der That nicht unmöglich, dass der Urheber der Büste sich unmittelbar von einer lysippischen Statue beeinflussen liess.

Fig. 224. Alexander, Marmorherme. (Louvre.)

Sehr gross ist auch die Versuchung, den Stil des sikyonischen Meisters in der Statue Rondanini der Münchener Glyptothek wieder zu erkennen (Fig. 225)[1]. Ist auch die Statue vielfach ergänzt, so ist doch der Kopf intact, und dieses jugendliche, von üppigen Locken umrahmte Antlitz entspricht ganz unserer Vorstellung vom jungen Alexander zu der Zeit, da ihn das Diadem noch nicht schmückte; jedenfalls erinnert die Haltung der Figur an eine Neuerung, die

zurückgeht. Vgl. Köpp, a. a. O., S. 12. Visconti, Iconographie grecque, II, pl. 2, 1—2. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 181—182. Köpp, a. a. O., S. 8 f.

1) Brunn, Beschreib. der Glyptothek, Nr. 153. Arndt-Bruckmann, 183—185. Köpp (a. a. O., S. 18) will darin eine Copie nach dem Alexander des Leochares erblicken. Aber dieser letztere war von Gold und Elfenbein und muss daher, wie Arndt richtig bemerkt, im Kürass dargestellt gewesen sein.

Lysipp in die Plastik einführte (s. o. S. 452), ein Grund mehr, das Original dem Lysipp zuzuschreiben. Der Kopf der Statue besitzt einige Aehnlichkeit mit einer in Alexandria gefundenen Büste des Britischen Museums [1]). Allein dies Londoner Werk in seiner weichen und beinahe etwas faden Ausführung dürfte eher in die Reihe der conventionellen Porträts gehören; vergebens sucht man bei ihm den klaren und scharfen Stil der lysippischen Werke.

Unter sehr verschiedenen Formen vergöttert, bald mit Zeus Ammon, bald mit Herakles oder Dionysos identificirt, nimmt Alexander in der nachlysippischen Kunst die denkbar verschiedensten Gestalten an. Man kann sich leicht vorstellen, wie die Nachfolger des sikyonischen Meisters diese der Legende anheimgefallene Physiognomie mit den mannigfaltigsten

Fig. 225. Alexander, Marmorstatue. (München, Glyptothek.)

1) Stark, a. a. O., Taf. 3, S. 19. Köpp, a. a. O., S. 19. Von anderen Büsten, für die man die Benennung Alexander vorgeschlagen hat, wollen wir noch die folgenden erwähnen: 1) den Kopf in der Sammlung Erbach (Stark, a. a. O., Taf. I—II), dessen Recht auf diesen Namen sehr anfechtbar ist. [Abgebildet u. A. in Baumeister's Denkmälern, I, Fig. 43.] 2) Eine Büste in Berlin, die aus Alexandria stammt und ebenfalls sehr verdächtig ist: Arndt-Bruckmann, Nr. 190. 3) Die Büste zu Ince Blundell-Hall (Michaelis, Arch. Zeitung, 1874, Taf. 4), die sicher nicht Alexander darstellt. Dagegen ist der aus Delos stammende angebliche Inopos des Louvre zweifellos ein idealisirter Alexander, eines jener Porträts aus zweiter oder dritter Hand, die in Griechenland sehr häufig gewesen sein müssen (S. Reinach, Gaz. arch., 1886, p. 186, pl. 22). Homolle hat auf Delos einen sehr verstümmelten Kopf von ähnlichem Typus wie der Inopos gefunden; er schlägt vor (Bull. de corresp. hellén., 1885, IX, pl. XVII, p. 253), darin einen jener Diadochen zu erkennen, „die den grossen König bis ins Kleinste nachzuahmen sich bemühten“.

Zügen ausstatteten und wie grosse Veränderungen damit unter dem Meissel der Künstler vorgehen konnten, die so aus zweiter Hand daran sich versuchten. So darf man wohl zunächst zweifeln, welcher Name einem schönen Kolossalkopf des Capitols, an dessen Diadem ein Kranz metallener Strahlen angesetzt war, am richtigsten beigelegt wird (Fig. 226)[1]), ob man hier Helios zu erblicken hat oder einen Alexander, der zum Zweck der Vergötterung mit den Attributen des Sonnengottes ausgestattet wurde. Wir möchten uns für die zweite Möglichkeit entscheiden: der capitolinische Kopf hat in der That mehrere der Züge beibehalten, die für Alexander charakteristisch sind: das wie eine Löwenmähne sich aufbäumende Haar, die Stirn mit der starken Auswölbung über den Augenbrauen, die Neigung des Halses nach der linken Schulter.

Fig. 226. Alexander als Helios. Kolossalkopf aus Marmor. (Rom, capitolinisches Museum, Stanza del Gladiatore.)

Der Stammbaum des Kopfes geht jedenfalls auf ein Porträt des Königs zurück[2]); aber indem der Künstler das Leidenschaftliche und

1) Helbig, Führer, I, Nr. 527. Arndt-Bruckmann, Nr. 186—187. Köpp, S. 21.

2) Helbig glaubt dies in einem Marmorkopf der Sammlung Barracco (Coll. Barracco, pl. LVII, LVIIa, p. 43—45) wieder entdeckt zu haben, den er einem Künstler der jüngeren attischen Schule zuschreibt: Mélanges de l'École fr. de Rome, t. XIII, p. 378, note 3. [Köpp, a. a. O., S. 21, nimmt unsere Fig. 226 entschieden als Helios in Anspruch.]

Gebieterische besonders stark zum Ausdruck brachte, wollte er offenbar dem Gesicht einen Zug übermenschlicher Macht verleihen. Zweifellos mussten diese Idealbildnisse, bei denen man sich immer weniger um die Aehnlichkeit kümmerte, bei der plastischen Ausgestaltung sehr verschiedener Vorwürfe herhalten; und so darf man

Fig. 227. Sogenannter sterbender Alexander. (Florenz, Uffizien.)

sich nicht wundern, auch in Typen, die mit dem Alexander's nur noch eine ganz entfernte Verwandtschaft besitzen, immer noch etwas von dieser Aehnlichkeit zu entdecken. Ein Beispiel dafür ist der Kopf in Florenz, der unter dem Namen des sterbenden Alexander geht (Fig. 227)[1]. Dieser Kopf mit dem schmerzvoll

1) Florenz, Uffizien, Nr. 515. Brunn, Denkmäler, Nr. 264. Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums, I. S. 42, Fig. 48. Köpp, a. a. O., S. 21.

gen Himmel gerichteten Blick kann einer heroischen oder mythologischen Persönlichkeit angehören; er datirt aus der hellenistischen Zeit und fällt schon unter die neue Kunstgattung der „ausdrucksvollen Plastik“ (sculpture d'expression), die demnächst aufkommen sollte.

Wir haben hier nicht eine vollständige Ikonographie Alexander's zu geben. Wir dürfen uns darauf beschränken, einige Typen aufzuzählen, die mehr oder weniger unmittelbar auf lysippische Statuen zurückzugehen scheinen. Das Neapler Museum besitzt eine in Herculanum gefundene Bronzestatuette, die Alexander zu Pferde darstellt (Fig. 228)[1]. Der König erscheint baarhäuptig im Schmucke der Rüstung; sein Pferd trägt ihn im Galopp davon, während er mit hochgeschwungenem Degen einen wüthenden Hieb auszutheilen scheint. Sollte die Statue nicht eine Reminiscenz an die Hauptfigur der Gruppe zu Dion enthalten und Alexander vorstellen, wie er an der Spitze der Schwadron seiner Hetairoi zum Angriff vorsprengt? Man hat auch wohl an ein Reitergefecht gedacht, wie es Lysipp's Schüler, Euthykrates, geschaffen hatte; doch möchten wir hier lieber die Hand des sikyonischen Meisters selbst erkennen.

Der an seine Lanze gelehnte Alexander musste zahllose Wiederholungen hervorrufen. Eine in Gabii gefundene Statue des Louvre hängt auch vielleicht mit diesem Werk zusammen, freilich erst durch mancherlei Zwischenglieder[2]. Eine lange Reihe kleiner Bronzen bietet Variationen desselben Vorwurfs[3]; auch eine Erzstatue in München gehört in diese Reihe[4]. Es wäre freilich sehr unverständig, wollte man behaupten, dass sich an der Hand dieser conventionellen Figürchen, die bis in die Zeit der römischen Kaiser hinab ein Geschlecht dem anderen überlieferte, von dem ersten Originalwerk eine Vorstellung gewinnen lasse.

In seinem langen, arbeitsreichen Leben hat Lysipp vielerlei Gegenstände behandeln können. Plinius schreibt ihm u. A. eine trunkene Flötenspielerin zu, die ein Genrebild gewesen zu sein

---

1) Bronzi d' Ercolano, t. II, tav. 61, 62. Museo Borbonico, t. III, tav. XLIII. Köpp, a. a. O., S. 15.

2) Visconti, Mon. Gab., 23. Bouillon, II, 21.

3) Vgl. Babelon, Cabinet des Antiques, p. 215 und Catalogue des bronzes de la Bibl. nationale, Nr. 821—823.

4) Arndt-Bruckmann, Nr. 188.

scheint [1]). Aber ganz besonders nimmt er unter den griechischen Thierbildnern eine geachtete Stellung ein. Bei seiner Vorliebe für das Naturalistische muss er in seinen Thierfiguren ein tiefes Verständniss für das wirkliche Leben zum Ausdruck gebracht haben.

Fig. 228. Alexander im Kampfe. Bronzestatuette aus Herculanum. (Neapler Museum.)

Erwähnt werden von ihm ein eherner Stier, der später nach Rom kam, ein gefallener Löwe, den Agrippa aus Lampsakos entführte, endlich Viergespanne von jeglicher Art. Wie oft bot sich ihm bei seinen Reitergruppen Gelegenheit, Pferde im Kampf oder auf der Jagd darzustellen und ihre Formen und Bewegungen zu studiren! — In der Herculanenser Statuette macht das Thier Alexan-

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 63.

der's mit seinen zierlichen Beinen, seinem nervösen, von Adern durchfurchten Kopf, seiner aufrecht stehenden Mähne den Eindruck, als wäre das zugehörige Original ebenso frisch als pünktlich in der Ausführung gewesen. Denselben Typus zeigt das schöne Bronzepferd, das in Trastevere entdeckt worden ist und jetzt im capitolinischen Museum steht[1]; vielleicht besitzen wir darin die Copie nach einem Werke Lysipp's. Endlich erwähnt Plinius unter seinen gefeiertsten Schöpfungen auch Bildnisse von Hunden. Zweifellos hat die Meute Alexander's ihm mehr als einmal Modelle geliefert. Man fühlt sich versucht, den Stil Lysipp's in den beiden Molosserhunden des Vatican[2]) zu erkennen, die so oft copirt worden sind und deren Realismus die Lobsprüche, die von den antiken Kunstkennern den Thieren des sikyonischen Meisters ertheilt werden, durchaus gerechtfertigt erscheinen lassen.

Das Wenige, was wir vom Lebenswerke Lysipp's wissen, lässt uns in ihm eines der kraftvollsten Genies erblicken, die in der Geschichte der griechischen Kunst sich ihren Platz gesichert haben. Versuchen wir die Züge zusammenzustellen, die sein Wesen ausmachen, so müssen wir vor Allem auf seine wunderbare Productivität hinweisen. In einer Zeit, wo die meisten griechischen Bildhauer sich durch seltene Willenskraft auszeichnen, überragt er doch in dieser Hinsicht alle seine Zeitgenossen noch erheblich. Giebt man auch zu, dass die enorme Zahl von 1500 Statuen, die Plinius angiebt, stark übertrieben ist, so bleibt doch soviel sicher, dass das Alterthum diesem Meister eine aussergewöhnliche Productivität zuschrieb. Das Material, das er verwendete, scheint dem in glücklichster Weise Vorschub geleistet zu haben. Alle seine Statuen sind Erzbilder, und man stellt sich den Meister gern vor, wie er eifrig dabei ist, mit kräftiger Hand die Thonmodelle zu kneten, und wie unter seinem Bossirholz Alles Leben gewinnt. Und dabei schliesst die Leichtigkeit, mit der er producirte, bei ihm nicht aus, dass er mit äusserster Sorgfalt das Detail behandelte. Von seinem Sohne Euthykrates versicherten die alten Kritiker, er habe unter den Eigenschaften seines Vaters eine Auslese getroffen, indem er mehr seine gleichmässige Sorgfalt (constantia) als seine Eleganz sich zum Muster genommen

1) Helbig, Führer, I, Nr. 609.
2) Helbig, Führer, I, Nr. 151 und 152.

habe [1]). Man kennt bereits die bezeichnende Aeusserung des Plinius: „Das Eigenthümliche bei Lysipp," so schreibt dieser, „besteht darin, dass er die Feinheit der Arbeit bis in die kleinsten Kleinigkeiten durchführt [2])." Diese ganz individuellen Vorzüge treten natürlich bei den Copien zurück; wir können in ihnen nur einen schwachen Abglanz der lysippischen Manier zu finden hoffen. Immerhin bekommen wir durch die gute vaticanische Replik seines Apoxyomenos die Vorstellung eines sehr vornehmen Stils und einer flotten und doch zugleich pünktlichen Ausführung, die sich bis auf die Wiedergabe der Haare erstreckt: noch die römischen Kunstkenner staunten über diesen peinlichen Fleiss in den Einzelheiten.

Aber der Stil ist nicht Alles. Die Originalität Lysipp's besteht darin, dass er entschieden die Plastik auf die Bahnen des Naturalismus geleitet hat. Nicht ohne eine gewisse Ueberraschung sieht man, dass Quintilian dem Lysipp in Gemeinschaft mit Praxiteles das Lob spendet, beide seien sie der Wirklichkeit sehr nahe gekommen [3]). Wenn sie so nach Wahrheit strebten, so thaten sie es jedenfalls in sehr verschiedenem Geiste. Praxiteles blieb stets der Meister jugendlicher und weiblicher Schönheit; er war ein von Idealismus erfüllter, Alles reizvoll gestaltender Künstler. Lysipp dagegen suchte vor Allem die Wirklichkeit aufs Schärfste zu erfassen. Sein Stolz war, wie ein römischer Dichter sagt, lebensvolle Statuen zu schaffen [4]), und er bevorzugte ganz andere Gegenstände als Praxiteles. In dem Menschengetümmel, wo er nach dem Rath des Malers Eupompos die Natur zu erforschen bemüht war (s. o. S. 442), achtete er vor Allem auf die Aeusserungen des physischen Lebens; sein kraftvolles Temperament bringt es mit sich, dass er mit Vorliebe männliche Typen, athletische Gegenstände behandelt, denen er trotz so vieler Vorgänger immer noch neue Seiten abzugewinnen versteht. Seine Jagdscenen, seine Reitergestalten erwecken die Vorstellung von glänzenden, kühnen Compositionen voll Feuer und Bewegung. Endlich müssen wir uns an seine Bronzekolosse erinnern, an jenen Herakles von Tarent, der uns wie eine grossartige Schöpfung, wie eine mächtige Apotheose

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 66.

2) Ebenda, 34, 65.

3) Ad veritatem Lysippum ac Praxitelem accessisse optime affirmant. Quintilian., Inst. Orat., XII, 10, 9.

4) Gloria Lysippi est animosa effingere signa. Properz, III, 7, 9.

der Manneskraft erscheint; hier hatte Lysipp gezeigt, was sein urkräftiges Genie zu leisten vermochte.

Vor Allem ist der Meister von Sikyon ein Neuerer. Unabhängig von jeder schulgerechten Unterweisung, zerbricht er im Bewusstsein seiner eigenen Originalität die alten Formeln, die von der argivischen Schule so lange hochgehalten worden waren; er lehnt sich gegen die von Polyklet aufgestellten Grundsätze auf, und es macht den Eindruck, als ob mehrere seiner Werke dem Geist des Widerspruchs gegen den glorreichen Meister des fünften Jahrhunderts ihr Dasein verdankten. Dem Kanon Polyklet's stellt er ein neues System der Proportionen entgegen, und zwar als das Ergebniss einer wohlüberlegten Reaction; denn nach Plinius beobachtete auch er die Symmetrie, d. h. die Gesetze, die für die richtige Wahl der Proportionen maassgebend sind, aufs Sorgfältigste [1]). Aber dieser neue Kanon zwingt der Kunst nicht eine beengende Regel auf; er ist auf einem Princip der Freiheit aufgebaut. Nach Lysipp hat der Künstler das Recht, die Natur sich auszulegen und den Proportionen nach Bedarf Zwang anzuthun; hat er doch den Menschen darzustellen, so wie er sein sollte. Man begreift, wie demgemäss derselbe Künstler für die elegante Gestalt eines jungen Mannes einen kleinen Kopf bei schlankem Körperbau wählen konnte, während er, um den Gedanken übermenschlicher Kraft zum Ausdruck zu bringen, den Leib des Halbgotts mit überladen kräftiger Musculatur ausgestattet hat — zwei sehr verschiedene Typen, die gleichwohl in ihrer Anlage durchaus consequent sind. Indem Lysipp aus Rücksicht auf die gewünschte Wirkung zu übertriebenen Formen greift, bleibt er nur sich selbst getreu.

So unabhängig er als Künstler ist, er knüpft doch immer durch leise Anklänge an irgend einen seiner Vorgänger an. Möglicher Weise haben die Werke des Skopas auf Lysipp einen bestimmenden Einfluss ausgeübt [2]), denn die beiden Meister haben einen wesentlichen Zug gemein: die Vorliebe für das Pathetische. Ein Herakles, der unter dem Gewicht seiner harten Arbeiten zusammenbricht; ein Alexander, der einen herausfordernden Blick gen Himmel sendet, das sind Motive,

1) Non habet latinum nomen symmetria quam diligentissime custodivit. Plinius, Nat. Hist., 34, 56.

2) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 520, 597.

die von dramatischer Erregung und von dem Wunsche zeugen, dureh andere Mittel als nur durch vollendet schöne Formen auf die Seele zu wirken. Naturalismus und Pathos scheinen in der That die augenfälligsten Merkmale der Kunst Lysipp's zu sein: sie bezeichnen ihn als den Meister, der die Weiterentwickelung der Kunst zum Hellenismus hin vor allen anderen förderte. Unter den mancherlei Einflüssen, die in der Diodochenzeit zusammenwirken mussten, damit eine neue Kunst erblühte, war der von Lysipp ausgeübte der maassgebendste; durch seine Schüler beeinflusste er auch noch das folgende Jahrhundert. Sehr bezeichnend ist der Eifer, mit dem das Kunstgewerbe seinen Stil, seine Typen, seine Lehre von den Proportionen sich zu eigen machte. Die Fabrikanten von kleinen Bronzen und Terracotten des dritten Jahrhunderts maehten bei seinen Werken zahlreiehe Anleihen; insbesondere lebten die Koroplasten von Smyrna von der Nachbildung der von ihm oder seinen Sehülern geschaffenen Typen [1]); und da die Erzeugnisse des Kunstgewerbes oft den Maassstab für die Volksthümlichkeit der grossen Meister abgeben, so lehren uns die Terracotten der hellenistischen Zeit, welches fabelhaften Ansehens noch lange naeh seinem Tod der bestallte Hofbildhauer Alexander's sich erfreute.

Mit Lysipp geht dasjenige Jahrhundert zu Ende, das in der Geschichte der griechischen Kunst die classische Periode abschliesst: die Plastik des vierten Jahrhunderts stellt sich uns in der That als unmittelbare Erbin der grossen Meister dar. Sie entfaltet ihre Thätigkeit an denselben Mittelpunkten des grieehischen Lebens, wo auch die alten, glorreichen Schulen ins Dasein getreten waren: Athen, Argos und Sikyon behaupten noch immer ihre führende Stellung. Bis auf Lysipp bleiben die Vorwürfe, die von den Künstlern behandelt werden, so ziemlich dieselben, die seit dem seehsten Jahrhundert für Generationen von Künstlern immer und immer wieder

1) Vgl. S. Reinach, Esquisses archéologiques, p. 228—231. E. Pottier, Les statuettes de terre cuite, p. 191.

hatten herhalten müssen. Die decorative Plastik lebt nach wie vor von den alten nationalen Heldensagen; das historische Genre tritt mit dem Alexandersarkophag zunächst nur zaghaft ins Leben. Göttliche Typen, mythologische Legenden, fromme Allegorien, Verherrlichung der an den Nationalspielen preisgekrönten Sieger, Darstellungen für den Gräberschmuck, das sind noch immer die Quellen, aus denen die Plastik ihre Anregung schöpft. So hört die Kunst auch jetzt nicht auf, mit den Formen des nationalen Lebens, das im Stadtstaat seinen Mittelpunkt besitzt, in Uebereinstimmung zu bleiben; sie verleugnet auch jetzt in nichts ihren Ursprung.

Wenn etwas sich geändert hat, so ist es der Geist, in dem die Plastik diese Jahrhunderte alten Vorwürfe neuerdings behandelt. Die Zeitgenossen eines Skopas und Praxiteles standen den göttlichen Gestalten, die von den alten Meistern mit kindlichem Glauben und frommem Schauder betrachtet wurden, wesentlich freier gegenüber. In Ermangelung von höheren Regungen dichteten sie alle Empfindungen, die das Menschenherz bewegen, ihren Göttern an; so bringen sie diese dem Menschengeschlecht näher. Man darf es aussprechen, ohne paradox zu erscheinen, dass wir die Aphrodite von Knidos besser verstehen als die Parthenos; Praxiteles und Skopas stehen uns eben näher als Phidias. Indem die Kunst die Höhen verliess, zu denen die alten Meister des fünften Jahrhunderts sie emporgehoben hatten, beachtete sie mit grösserem Interesse das wirkliche Leben. Mit einer Feinheit, die durch eine hoch entwickelte Cultur noch gesteigert war, hat sie alle Schattirungen des menschlichen Empfindens ergründet; von den heiter lächelnden Gestalten des Praxiteles bis zu den dramatischen des Skopas und den pathetischen des Lysipp hat sie alle Aeusserungen des Gemüthslebens in den Bereich ihrer Darstellungen gezogen; mit einem Wort, das Leben erschien ihr unter jeglichem Gesichtspunkt liebenswerth. Ist es da zu verwundern, wenn nun der Naturalismus seinerseits sich geltend macht und besonders in der Porträtkunst festen Boden fasst? Bei dem beständig zunehmenden Streben nach lebenswahrer Darstellung der Wirklichkeit musste sich das mit Nothwendigkeit ergeben.

Nachdem die Meister des vierten Jahrhunderts ihre Werke geschaffen, hat man den Eindruck, als sei Alles gesagt, und als könne

die Kunst sich jetzt nur noch wiederholen. Und doch ist dem nicht so. Indem die Zerbröckelung des makedonischen Weltreichs die überlieferten Formen des griechischen Lebens sprengte, schuf sie ganz neue Daseinsformen, denen die Kunst mit wunderbarer Geschmeidigkeit sich anpassen sollte. Es sollte ihr gelingen, die alten Kunstformeln mit neuem Leben zu durchdringen, ja selbst einige ganz neue Formeln aufzufinden, und indem sie geschickt ermittelte, welche von den leitenden Grundgedanken der grossen Meister noch nicht erschöpfend verwerthet waren, legte sie noch zwei Jahrhunderte lang von der erstaunlichen Fruchtbarkeit des griechischen Genius das glänzendste Zeugniss ab.

Fig. 229. Alexander auf der Löwenjagd. Goldmedaillon aus dem Schatz von Tarsos. (Revers zu Fig. 223.)

Fig. 230. Tritonen und Nereiden, vom Fries mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite. (München, Glyptothek.)

DRITTES BUCH.

DIE HELLENISTISCHE KUNST.

ERSTES KAPITEL.

DAS ENDE DER ALTEN SCHULEN.

Wie die Geschichtschreiber Alexander's des Grossen erzählen, opferte der Bezwinger Asiens, als er bei der Indusmündung die Gestade des Indischen Oceans erreichte, dem griechischen Gott Poseidon Stiere und brachte ihm mit einem goldenen Becher, den er darauf in die Fluthen schleuderte, Trankopfer dar. Es war das gewissermaassen die feierliche Weihe eines grossen geschichtlichen Ereignisses: die Besitzergreifung des Orients durch den griechischen Genius. Der König von Makedonien durfte sich damals sagen, dass sein Traum zur Wirklichkeit geworden: Asien war für eine überlegene und menschlich höher stehende Gesittung erobert, die orientalische und hellenische Welt unter der Führung einer griechischen Macht geeint. Der Tod Alexander's vernichtete die weitausschauenden Pläne, die sein einzig kühner Idealismus ihm eingegeben hatte. Das grosse, so hastig gegründete Weltreich wird getheilt und zerstückelt; nach blutigen Kämpfen erstehen auf seinen Trümmern zahlreiche Monarchien; die für einen Augenblick geschaffene politische Einheit bricht für immer aus einander. Und doch bleibt von Alexander's Werk etwas bestehen: „die Verschmelzung des hellenischen Wesens

mit dem der Völker Asiens, die Schaffung eines neuen, westöstlichen Culturlebens, die Einheit der geschichtlichen Welt in der hellenistischen Bildung"[1]), mit einem Wort der Hellenismus, d. h. eine neue Form des erweiterten, geeinigten, mit wunderbarer Expansionskraft ausgestatteten griechischen Geistes. Das alte Hellas ist todt und mit ihm der unabhängige, freie Stadtstaat, der Heerd für die Religion der Vorfahren, den ein engherziger Patriotismus eifersüchtig vertheidigt hatte; dafür zieht der Hellenismus jetzt aus, um die alte Welt sich zu erobern. Es giebt für den Griechen keine engere Heimath mehr, aber dafür ersteht ihm ein grosses Vaterland, das er überall wiederfindet, wo die Sitten, die Vorstellungen und die von Grund aus humane Gesittung Boden fassten, die gleichsam das gemeinsame Erbtheil seiner Rasse sind.

Man hat schon oft hervorgehoben, was sich aus dieser Umgestaltung der alten Welt nothwendig ergeben musste[2]): eine Verflüchtigung der nationalen Vorurtheile, eine Erschütterung des religiösen Glaubens, deren deutlichstes Symptom die Vermischung der fremdländischen Culte mit den hellenischen ist; die Entwickelung einer „nivellirenden Cultur," die den Verfall der Sitten unmittelbar nach sich zieht; und gleichzeitig damit ein sehr lebendiges geistiges Leben, das Aufblühen einer ausserordentlich fortgeschrittenen Wissenschaftlichkeit mit einem Forschungstrieb, der sich auf alle Gebiete des menschlichen Wissens erstreckt: alle diese Thatsachen sind so bekannt, dass es werthlos ist, länger dabei zu verweilen. Wir müssen unsere Aufmerksamkeit ganz besonders den neuen Bedingungen zuwenden, unter denen die hellenistische Kunst sich entwickeln sollte.

Zunächst ist zu bemerken, dass die Mittelpunkte des künstlerischen Schaffens sich geographisch verschieben. Die Hauptstädte der neu entstandenen Königreiche, Pergamon, Antiochia, Seleukia, Alexandria, üben eine mächtige Anziehungskraft auf die Künstler aus, die von den alten griechischen Städten, verarmt und verfallen, wie sie sind, nicht mehr gefesselt werden. Das Leben zieht sich nach und nach von Athen, Argos und Sikyon zurück; es fluthet nach Kleinasien hinüber, nach Syrien und Aegypten. Nur die Inse, Rhodos bildet inmitten dieser Monarchien einen unabhängigen Staat

1) J. G. Droysen, Geschichte des Hellenismus, II², 2, S. 358.
2) Droysen, a. a. O., I², S. 301 ff.

wo eine blühende Kunstschule noch wie eine jener alten griechischen Schulen sich darstellt. Die ausgeprägte Eigenart der Schulen, die schon im vierten Jahrhundert durch gegenseitige Beeinflussung sehr abgeschwächt worden war, verschwindet mehr und mehr, und eine gewisse Einheitlichkeit greift in der Kunst wie im sonstigen griechischen Geistesleben Platz. Zudem giebt es keine grossen Meister mehr, die ihren Stil anderen aufdrängen und eine Tradition begründen; es giebt gewisse Gedankenrichtungen, die sich sehr schnell allen mittheilen; es giebt Strömungen, die auch die Kunst in eine und dieselbe Richtung drängen; die Sitten und der Geschmack sind in dieser Hinsicht mächtiger als die persönliche Eigenart der Künstler.

Auch die Bedingungen der künstlerischen Production sind andere geworden. Die Künstler arbeiten hauptsächlich für griechische Fürsten, die auf Verschönerung ihrer aufblühenden Hauptstädte bedacht sind; oder für Städte, die um die Wette die neuen Herren der Welt umschmeicheln; oder für Privatleute, die sich als Kunstliebhaber fühlen und bemüht sind, ihre Wohnräume mit bisher unbekannter Pracht auszustatten. Es gilt viel und rasch zu produciren; oft muss in grossem Maassstab gearbeitet werden, um der Vorliebe für prunkhafte Kolossalwerke zu genügen, die seit der Berührung mit dem Orient um sich greift. Auf die stilistische Feinheit wird nicht mehr das Hauptgewicht gelegt, wie in den Zeiten, wo der griechische Geist von dem Bedürfniss nach vollendet feiner und harmonischer Durchbildung geradezu beherrscht war. Unter dem gewissermaassen exotischen Einfluss Asiens droht das so glückliche Ebenmaass, das der griechische Geist so lange behauptet hatte, sich zu verlieren; wir sehen einen neuen Geschmack sich breit machen, der vor Allem das Effectvolle, das bestechend Gefällige, das theatralisch Prunkhafte zu schätzen versteht. Den mannigfachsten Ansprüchen zu genügen, Kunstformeln zu finden, die sich den Bedürfnissen einer neu geschaffenen Gesellschaft anpassen, schöpferisch zu bleiben, während doch schon Alles ausgesprochen zu sein scheint, darin besteht die schwere Aufgabe, die der hellenistischen Kunst zufällt: eine weniger lebenskräftige, weniger eigenartige Kunst als die griechische wäre ihr erlegen.

Die Künstler der Diadochenzeit widmeten sich dieser Aufgabe mit ungebrochenem Muth. Weit entfernt davon, sich auf eine unfruchtbare Nachahmung des früher Geleisteten zu beschränken, ver-

stehen sie es vortrefflich, Kinder ihrer eigenen Zeit zu sein. Das will aber mit nichten heissen, dass sie das reiche, von den alten Meistern überkommene Erbe verächtlich behandelt hätten. Sie werden uns als gelehrige Künstler erscheinen: haben sie doch Jahrhunderte fruchtbarsten Schaffens hinter sich; aber ihre Gelehrigkeit wird sich als sehr erfinderisch erweisen; wir werden sehen, dass sie die so oft behandelten Vorwürfe zu variiren und zu combiniren verstehen, um überraschende Wirkungen damit zu erzielen und neue Auffassungen in sie hineinzutragen. Vor Allem sollten sie Originalität beweisen, indem sie auf bisher wenig betretenen Bahnen sich eifrigst versuchten. In ihrem Streben nach Naturwahrheit sehen wir sie bis an die Grenze des gewagtesten Realismus gehen und der individuellen Wahrheit mit einer Art von Erbitterung nachjagen. Neugierig halten sie Umschau in dieser so mannigfaltigen, griechisch-orientalischen Welt, wo so viele verschiedene Volksstämme sich tummelten und mit einander mischten; gewissenhaft beobachten sie auch die fremdartigsten Typen, für die man zur Zeit der classischen Kunst nur eine hochmüthige Geringschätzung an den Tag gelegt hatte. Nach dem Vorgang der alexandrinischen Dichter interessiren sie sich für das Leben der kleinen Leute und entnehmen der malerischen Behaglichkeit des ländlichen Lebens künstlerische Anregung. Mit einem Wort, sämmtliche Bethätigungen des Lebens, von dem hochdramatischen Ausbruch der Leidenschaften bis zur geistreichen Anekdote, bis zum bescheidensten Vorgang der Alltäglichkeit versuchen sie zur Darstellung zu bringen. Man sieht, die Kunst hat sich nie weitere Ziele gesteckt, ihr Gebiet ist nie umfangreicher gewesen. Allerdings ist auch die Versuchung zu Ausschreitungen und Uebertreibungen eine grosse: bei ihren hochgesteckten Zielen sollten die hellenistischen Bildhauer nicht selten jenes sichere Gefühl für das rechte Maass einbüssen, das ein Hauptvorzug der classischen Kunst gewesen war. Aber dürfen wir deshalb das Wort „Verfall" auf diese Zeit anwenden? Billiger und gerechter ist es jedenfalls, wenn wir ohne Voreingenommenheit an das Studium einer Entwickelung herantreten, mit der eine neue Zeit ihren Anfang nimmt. Zum Mindesten können wir einer so lernbegierigen, strebsamen Kunst, deren Lebensfähigkeit sich so kraftvoll äussert, unsere Sympathie nicht versagen.

Wenn man die charakteristischen Züge der hellenistischen Entwickelung genau ins Auge fasst, so wird es dadurch nur schwieriger,

ihre geschichtlichen Grenzen festzulegen. Man kann zur Noth zugeben, dass sie mit der Eroberung durch die Römer ihren Abschluss findet. Plinius scheint dem Datum der 156. Olympiade (155 v. Chr.) eine ganz besondere Wichtigkeit beizumessen: mit ihr beginnt seines Erachtens nach einer Zeit des Niedergangs eine Art Renaissance[1]). In der That ist dies der Zeitpunkt, wo die griechische Kunst sich anschickt, Rom und Italien zu erobern, wo die griechisch-römische Kunst ihr Entstehen feiert. Aber wann entsteht der hellenistische Stil? Die von uns in ihren Ursachen aufgedeckte Entwickelung nimmt keineswegs genau am Tage nach Alexander's Tod ihren Anfang. Zwischen dem Jahre 323 und der Erbauung des grossen pergamenischen Altars, wo die neue Kunst so recht zeigt, was sie kann, vergeht noch mehr als ein Jahrhundert. Während des dritten Jahrhunderts lebt die Tradition der vorangehenden Zeit in mehr als einer Hinsicht weiter; zudem tritt die neue Bewegung, die sich jetzt der Kunst mittheilt, nicht aller Orten mit derselben Stärke auf. Schaut man näher zu, so sieht man, dass gewisse Gegenden mehr als andere einer Art von conservativer Richtung huldigen; und so muss es auch sein, da die nach 150 einsetzende Renaissance in Wahrheit als eine Rückkehr zu den alten Formeln, als eine Reaktion gegen die Uebertreibungen des hellenistischen Stils sich darstellt. Um also methodisch vorzugehen, müssen wir vor Allem diese Nachklänge des classischen Geistes verfolgen; wir müssen den Fortbestand der alten unter dem Einfluss des Praxiteles, Skopas und Lysipp entstandenen Schulen, die noch unter den ersten Nachfolgern Alexander's Vertreter zählen, einer genaueren Prüfung unterziehen.

§ 1. DIE ATTISCHE TRADITION.

Nach der letzten Kraftentfaltung, die bei Krannon (i. J. 322) zusammengebrochen war, hatte Athen seine Unabhängigkeit eingebüsst. Seit Demosthenes gestorben, Hypereides zur Hinrichtung ausgeliefert, die nationale Partei zum grössten Theil in die Verbannung getrieben war, hatte es aufgehört politisch zu existiren; die makedonische Besatzung auf Munichia genügte allein schon, um die Stadt an ihren Verfall zu gemahnen. Trotzdem vermochten die

---

1) Plin., Nat. Hist., 34, 51.

Athener unter der makedonischen Oberhoheit wenigstens den Schein der geistigen Ueberlegenheit aufrecht zu erhalten. Der Herr, den Kassander ihnen gegeben hatte, Demetrios von Phaleron, war ein wissenschaftlich gebildeter Mann, ein Künstler und obendrein ein geschickter Beamter, der für Athen zehn Jahre des Friedens und materiellen Gedeihens heraufführte [1]). Unter seiner Verwaltung (317—307) sind die Werkstätten der Künstler in vollem Betrieb. In weniger als einem Jahr errichtet man ihm 360 Statuen, die ihn zu Pferd oder zu Wagen darstellen; der grosse Maler Protogenes arbeitet damals an der Ausschmückung des Buleuterion; der Architekt Philon vollendete die grosse Säulenhalle, die man in Eleusis vor dem Sekos zu erbauen begonnen hatte [2]). Doch das sollte auch die letzte Glanzzeit der attischen Kunst sein. Nach der scheinbaren Unabhängigkeit, die ihm Demetrios Poliorketes späterhin verlieh, nach den kriegerischen Anwandlungen, die dann im chremonideischen Kriege unterdrückt wurden, sollte Athen politisch zur Bedeutung einer Provinzialstadt herabsinken. Seinem erloschenen Ruhme galten die Schmeicheleien, die ihm von den neuen Herren der griechischen Welt verschwenderisch zu Theil wurden.

Die Künstler, die unter den ersten Nachfolgern Alexander's die attische Schule ausmachen, lehnen sich hauptsächlich an Praxiteles an. Der grosse Bildhauer hatte zwei Söhne, Kephisodot den jüngeren und Timarchos, hinterlassen, die beide wie geschaffen waren, um seine Tradition fortzupflanzen. Plinius setzt sie um das Jahr 296 (121. Olympiade) an [3]). Wenn dieser Zeitansatz richtig ist, so soll damit jedenfalls das Ende ihres künstlerischen Schaffens bezeichnet werden, denn zur Zeit des Demetrios von Phaleron stehen sie in voller Thätigkeit. Für Kephisodot wird dies durch eine eleusinische Inschrift bezeugt; sie enthält die Widmung eines von ihm ausgeführten Weihgeschenks „an die beiden Göttinnen", das in der von Philon erbauten Säulenhalle Aufstellung gefunden hatte [4]). Zu Ende des vierten Jahrhunderts setzten die beiden Brüder ihre Namen auch unter das Porträt einer Poliaspriesterin, einer Tochter des Lysistratos von Bate,

---

1) Vgl. E. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 225—231.

2) Von ihr scheint eine Karyatide zu stammen, die auf dem Haupt die mystische Lade trägt und im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge sich befindet: Michaelis, Anc. marbles in Gr. Britain, p. 242, 1.

3) Plinius, Nat. Hist., 34, 51.

4) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 111.

der im Jahre 341 Prytan war[1]). Sie spielen also eine Rolle bei dem Aufschwung der Kunst, der unter der Regierung des Demetrios von Phaleron sich vollzog.

Die Signaturen der beiden Meister kommen häufig vereinigt vor. In dem Mimus, wo der Dichter Herondas zwei Schwatzbasen auf die Scene bringt, die sich die Sehenswürdigkeiten des Asklepieion auf Kos betrachten, bleiben die Frauen vor einer Statue stehen: „Welcher Künstler," so fragt die eine, „hat denn eigentlich dies Marmorbild geschaffen? Und wer hat es gestiftet?" Antwort: „Die Söhne des Praxiteles. Siehst du nicht ihre Namen am Postament? Der Stifter aber ist Euthias, des Praxon Sohn"[2]). Mehrere auf uns gekommene Inschriften bezeugen die Dauer dieser gemeinsamen Thätigkeit. Kephisodot und Timarchos führen in Gemeinschaft auch ein Weihgeschenk für Leute von Megara aus, ferner eine Enyo für den Arestempel in Athen und einen Kadmos für Theben[3]). Ihre Namen standen unter den hölzernen Bildnissen des Redners Lykurgos[4]) und seiner drei Söhne Habron, Lykurgos und Lykophron, die sicher erst nach 324, dem Todesjahr des athenischen Redners, errichtet wurden und zweifellos auch später sind als das Jahr 306/5, wo Habron das Amt eines Schatzmeisters der Kriegskasse verwaltete. Endlich schufen sie noch im Verein das Porträt des Menander, das im Dionysostheater unter den Statuen der berühmten Dichter seinen Platz erhielt. Da Menander im Jahre 291 starb, so können die beiden Brüder dies Porträt ganz bald nachher geschaffen haben. Man hat oft vorgeschlagen, eine Copie desselben in einer Statue des Vatican zu erblicken, die zusammen mit einem Bildniss des Komödiendichters Poseidippos auf dem Viminal gefunden worden ist (Fig. 231)[5]). Aber seit die Basis des Originalwerks mit den Namen des Kephisodot und Timarchos wieder zum Vorschein gekommen ist[6]), hat man sich davon überzeugt, dass sie für die vaticanische Statue zu schmal ist, und damit fällt die Gleichsetzung von selbst. Es ist sogar fraglich, ob wir diesem Mann mit glatt rasirtem Gesicht, spöttischem Mund, feinen und etwas müden Zügen, der mit zwanglosem Behagen in

1) Löwy, ebenda, Nr. 109.

2) Herondas, Mimus IV.

3) Löwy, a. a. O., Nr. 110. — Pausanias, I, 8, 4. — Pausanias, IX, 12, 4.

4) Pseudoplutarch, Vita decem orat., Lykurgos, 38.

5) Helbig, Führer, I, Nr. 198.

6) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 108.

seinem Lehnstuhl sitzt und träumerischen Gedanken nachzuhängen scheint, den Namen Menander geben dürfen [1]). Die Bonner Doppel-

Fig. 231. Sogenannter Menander. (Rom, Vatican, Galerie der Statuen.)

herme mit den Köpfen des Aristophanes und Menander zeigt die

1) Vgl. die von Furtwängler (Meisterwerke, S. 532, Anm. 2) geäusserten Bedenken. [Das wahre Bildniss des Dichters glaubt Studniczka (Berliner Philolog. Wochenschrift, 1895, S. 1627) jetzt nachweisen zu können.]

Züge des athenischen Dichters entschieden etwas anders. Immerhin scheint die vaticanische Statue einen Zeitgenossen Menanders darzustellen und kann uns demnach von dem Stil der attischen Sculpturen in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts eine Vorstellung geben.

Auch von Kephisodot allein kennen wir aus den Schriftquellen mehrere Werke: so ein Weihgeschenk an Demeter und Kore, dessen Widmung auf uns gekommen ist [1]; ferner Bildnisse der Dichterin Myro von Byzanz und Anyte von Tegea. Die Römer fanden viel Geschmack an seinem Stil, mehrere seiner Statuen wurden nach Rom verschleppt; so hatte Asinius Pollio eine Aphrodite Kephisodot's unter die von ihm gesammelten Kunstwerke aufgenommen; so stand seine Leto auf dem Palatin, sein Asklepios und seine Artemis in der Porticus der Octavia [2]. Besonders wurde ein zu Pergamon befindliches Werk von ihm, das den räthselhaften Namen Symplegma führte, mit Lob genannt. Wir wissen nicht, ob dies eine erotische Gruppe, etwa ein Satyr oder eine Nymphe in enger Umschlingung war. Von Bedeutung für uns ist das von Kunstliebhabern über die Feinheit der Arbeit gefällte Urtheil: danach war der Marmor so weich behandelt, dass man bei der Berührung die Empfindung von Fleisch hatte [3]. Kephisodot erscheint uns demnach als der würdige Erbe des Praxiteles, als ein Virtuos der Marmorbildnerei.

Wir werden ein vollständigeres Bild von der attischen Kunst zu Ende des vierten Jahrhunderts bekommen, wenn wir uns an einige Werke halten, die augenscheinlich von Typen des Praxiteles sich herleiten. Darüber kann nämlich kein Zweifel herrschen, dass die Schule des Praxiteles mehrere Schöpfungen des grossen Meisters wieder hervorgesucht hat, nicht ohne sie dem neuen Geschmack anzupassen. Als eine unmittelbare Reminiscenz an den Hermes von Olympia stellt sich, wie wir sahen, der Hermes des Belvedere dar. Auch die berühmten Satyrn des athenischen Bildhauers haben gewiss mehr als eine Nachahmung hervorgerufen [4]. Verwandt mit ihnen

---

1) Löwy, a. a. O., Nr. 112.

2) Plinius, Nat. Hist., 36, 24.

3) Plinius, ebenda, 36, 24: [digitis corpori verius quam marmori impressis. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 113, giebt diese Worte genauer mit dem Satze wieder: „so dass die Finger der einen Person dem Körper der anderen eher wie in Fleisch als wie in Marmor eingedrückt schienen".]

4) Bienkowski (Rev. arch., t. XXVI, 1895, p. 281, pl. VII—VIII) schreibt den Söhnen des Praxiteles das Original eines Gipsabgusses zu, den Mengs dem Dresdener Museum vermachte und der einen Satyr mit über der linken Schulter geknüpfter Nebris darstellt.

sind die beiden hübschen Satyrn des Louvre, die, behaglich gegen einen Pfeiler (Fig. 232), beziehungsweise einen Baumstamm angelehnt, die Flöte blasen[2]). Es sind junge Bürschchen mit den jugendlichen

Fig. 232. Junger, flötespielender Satyr. (Louvre.)

Fig. 233. Terracottafigürchen aus Megara. (Louvre.)

Formen und dem muthwilligen Ausdruck des praxitelischen Typus. Nicht unmöglich, dass gerade die Söhne des Praxiteles den von

1) Fröhner, Notice, Nr. 262—263. E. A. Visconti, Mon. scelti Borghesiani, tav. 12, 3, p. 104. Vgl. den auf dem Quirinal gefundenen Satyr: Myron R. Sanford, American Journal of Arch., 1894, p. 532, pl. XVIII—XIX.

ihrem Vater geschaffenen ausruhenden Satyr in einen flötenden umgewandelt haben. Dieser neue Typus, in dem das Idyllische noch mehr zum Ausdruck kommt, hat offenbar in der hellenistischen Zeit grosses Glück gemacht; er wird in das Repertoire der Koroplasten aufgenommen: eine hübsche Terracotta aus Megara, die uns den kleinen Satyr in einen flötenden Eros umgewandelt zeigt, dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach attisches Fabrikat sein (Fig. 233)[1].

Fig. 234. Bronzestatuette aus Pompeji. (Neapler Museum.)

Einem mehr oder weniger unmittelbaren Schüler des Praxiteles glauben wir auch das Original einer reizenden Bronzestatuette des Neapler Museums zuschreiben zu sollen; dieselbe stammt aus Pompeji und ist sehr schnell unter dem höchst unpassenden Namen Narciss populär geworden (Fig. 234)[2]. Ganz gewiss hat der Liebhaber der Nymphe Echo nichts mit diesem jungen, schlanken Gott gemein, der aufrecht dasteht und den Zeigefinger der rechten Hand erhebt, als wollte er ein vor ihm sitzendes Thier necken. Hauser hat sehr richtig beobachtet, dass der nach vorn gestreckte linke

1) Heuzey, Fig. de terre cuite du Louvre, pl. 56. — E. Pottier, Les statuettes de terre cuite, fig. 120.

2) Vgl. die Beschreibung J. Martha's zu Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 18.

Fuss nur mit der Ferse aufstehen sollte [1]). Dadurch wird die Bedeutung der Figur viel klarer. Dieser Appell mit dem Fuss, diese Handbewegung gilt einem zahmen Thier, das der Copist weggelassen hat; und da ein um die Schulter des Gottes geworfenes Pardelfell und seine reich geschmückten Halbstiefel ihn zur Genüge als Dionysos kenntlich machen, so ergänzt man leicht zu seinen Füssen den so oft ihm zugesellten Panther. Somit zeigt uns die Neapler Statuette einen mythologischen Typus in genrehafter Behandlung. Es kann uns das nicht wundern; die im vierten Jahrhundert begonnene Entwickelung führte mit Nothwendigkeit dahin.

Fig. 235. Dionysos. Marmorkopf aus den Caracallathermen. (Britisches Museum.)

Die Zeitgenossen des Praxiteles hatten das Haar mit viel Freiheit und Geschmeidigkeit darzustellen gewusst. Ja sie hatten schon eine gewisse Vorliebe für gesuchte und schwierige Anordnung desselben an den Tag gelegt, wie die praxitelischen Erosbilder und der Apollo vom Belvedere beweisen. Unter den Nachfolgern Alexander's steigern sich die Bildhauer noch in dieser Hinsicht, und die Ausführung eines wallenden oder mit ausgesuchter Kunst angeordneten Haupthaares bietet ihnen Gelegenheit, ihre virtuose Stilbehandlung, die den Stolz der hellenistischen Kunst ausmacht, so recht zur

1) Hauser, Jahrb. des arch. Inst., IV, 1889, S. 113.

tung zu bringen. Man kann sich davon überzeugen, wenn man eine Reihe von Köpfen betrachtet, bei denen der Künstler auf die Wiedergabe des Haares sein Hauptaugenmerk gerichtet hatte. Das Britische Museum besitzt einen köstlichen Kopf, der in den Thermen des Caracalla gefunden wurde und einst zu einer Statue des Dionysos gehörte (Fig. 235)[1]. Unter dem Epheukranz, den er trägt, fällt das Haar in leichten Locken bis auf den Hals und umrahmt mit seinen seidenweichen Wellenlinien ein schönes Ephebenantlitz. Nichts giebt uns eine bessere Vorstellung vom attischen Stil in der Schule des Praxiteles. Schon ein wenigmehr entfernt sich ein merkwürdiger Marmorkopf des Athener Museums von den Traditionen des vierten Jahrhunderts (Fig. 236)[2]; er wurde in der Nähe des Dipylon gefunden und wird eben durch diese Fundstätte schon ziemlich sicher als Bruchstück einer Grabfigur bezeichnet. Wenige antike Werke besitzen einen so überraschend modernen Ausdruck, wie dieser Kopf in seiner träumerisch schmachtenden Haltung und mit seinem aufgelösten Haar, das in dichten Massen längs den Schläfen niederwallt; man würde Bedenken tragen, ihn dieser Zeit zuzuschreiben, wenn man sich nicht an den sogenannten Eubuleus (s. oben Taf. VI) erinnert fühlte, mit dem er offenbar nahe verwandt ist.

Fig. 236. Marmorkopf, beim Dipylon gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Der Einfluss des Skopas verräth sich in einer gewissen Vorliebe für das Pathetische, wovon wir bis nach Attika hinein Spuren finden. Man erkennt ihn unter Anderem in dem schönen Apollokopf, der nach einander den Sammlungen Castellani und Pourtalès angehört hat, bis er endlich ins Britische Museum kam (Fig. 237)[3]. Man

1) Monum. inediti, X, tav. 20; C. Robert, Annali, 1875, p. 34, tav. C.

2) Kavvadias, Catalog, Nr. 193. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1444. Wolters erklärt ihn als Muse.

3) Overbeck, Griech. Kunstmythol., III, Apollon, S. 141, Nr. 5. Atlas, Taf. 22, 35. Vgl. die feinen Bemerkungen Brunn's in seinen Griech. Götteridealen, S. 84, zu Taf. VII.

hat sich oft bemüht zu ermitteln, wodurch der Apollo Pourtalès seinen mächtigen, leidenschaftlichen Ausdruck erhält. Die Einen sagen, durch die lyrische Begeisterung, die Anderen, durch die Schwermuth, die in ihn hineingelegt ist. In Wahrheit liegt nach der sehr richtigen Bemerkung Brunn's vor Allem „ein Stück Romantik" darin; der Künstler wollte offenbar das Antlitz des Gottes von musikalischem Entzücken ergriffen zeigen. Eine beachtenswerthe Einzelheit besteht darin, dass nach einem neuen Verfahren der äussere Augenwinkel etwas herabgezogen ist, wodurch die Lider eine schräge Richtung bekommen, genau im entgegengesetzten Sinne wie bei den archaischen Figuren. Der Blick erhält dadurch einen schmachtenden Ausdruck von seltsamer Stärke. Endlich ist der pompöse Aufbau des reich bewegten Haares auch seinerseits dazu angethan, diesen Gesammteindruck noch zu steigern. Die Locken sind über der Stirn in einem dichten Knoten hochgenommen, der nach vorn überhängt und die Stirn beschattet. Die Effecthascherei ist unverkennbar; fanden wir schon beim Apollo des Belvedere eine recht gekünstelte Frisur, so geht doch diese hier noch weit darüber hinaus. Der Kopf Pourtalès ist die Copie nach einem zweifellos sehr berühmten Bronzeoriginal; denn wir finden eine Variante davon in einem anderen Kopf des Britischen Museums wieder, der aus den Caracallathermen stammt und als Apollo Castellani bekannt ist (Fig. 238)[1].

Fig. 237. Apollo Pourtalès. Marmorkopf. (Britisches Museum.)

1) Mon. ined., X, tav. 19. Annali, 1875, p. 27. Overbeck, Apollon, S. 141, Nr. 6. Atlas, Taf. XXII, Nr. 34. Helbig und Julius erkennen darin die getreue Copie eines Werkes aus der

Die Form der Frisur ist genau dieselbe bis auf die kleinen Löckchen, die als „Herrenwinker“ (accroche-coeur) in die Stirn hereinhängen. Auch der begeisterte Ausdruck ist der gleiche. Und dennoch ist der castellanische Kopf keine einfache Replik nach demselben Original. Der Künstler hat sich hier viel freier zu dem ehernes Vorbild gestellt; er hat die besonderen Anforderungen der Marmorarbeit berücksichtigt und so ein entzückendes Werk geschaffen, das, wenn es nicht so grausam verstümmelt wäre, den berühmten Apollo Pourtalès in Schatten stellen könnte. Die neue Bildung der Augen und die pomphafte Anordnung des Haares geben uns ein Recht, das Original, von dem diese beiden Köpfe herzuleiten sind, an den Anfang der hellenistischen Epoche zu setzen. Aber welchem attischen Meister die Ehre der Erfindung gebührt, das lässt sich nicht ausmachen.

Fig. 238. Der Apollo Castellani. Marmorkopf aus den Caracallathermen. (Britisches Museum.)

Die Thätigkeit der attischen Schule im dritten Jahrhundert wird durch zahlreiche Künstlerinschriften bezeugt [1]). Der Sohn Euphranor's, Sostratos, arbeitet in Athen; der des Sthennis, Herodoros, ist uns durch eine Inschrift aus Oropos bekannt. Mehrere von diesen Künstlern zweiten Ranges wurden von den Römern sehr geschätzt,

---

Zeit des Praxiteles, während der Apollo Pourtalès eine hellenistische Weiterbildung davon wäre (Annali, a. a. O.). Mir scheinen aber beide Werke entschieden gleichzeitig zu sein. Furtwängler (Meisterwerke, S. 338) vermuthet sehr kühn, der Meister des Kopfes Pourtalès habe die stilistischen Eigenheiten des Kresilas auf einen Kopf von völlig anderem Stil zu übertragen versucht.

1) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 104 ff.

so dass ihre Werke gesucht waren; ein Beispiel dafür ist der Bildhauer Piston, von dem man im Tempel der Concordia zu Rom einen Ares und Hermes zeigte: er scheint mit den Schülern Lysipp's Beziehungen unterhalten zu haben [1]). Man würde sich demnach einer Täuschung hingeben, wollte man annehmen, dass die Unterdrückung des politischen Lebens in Athen auch den unmittelbaren Verfall der Kunst nach sich gezogen hätte. Einer der Meister, die beim Beginn des dritten Jahrhunderts den alten Ruf der attischen Schule zu erhalten sich bemühen, verdient entschieden mehr als nur eine einfache Erwähnung seines Namens. Ich meine den Polyeuktos. Er ist der Urheber einer berühmten Statue des Demosthenes. Im Jahre 280/79 unter dem Archontat des Gorgias veranlasste Demochares, der Neffe des grossen Redners, einen Volksbeschluss, der bestimmte, dass dem Gegner Philipp's eine Bronzestatue errichtet werden solle. Das von Polyeuktos geschaffene Erzbild erhob sich auf der Agora, in der Nähe des Zwölfgötteraltars und des Perischoinisma [2]). Der Künstler hatte den Demosthenes stehend abgebildet mit gesenkten Armen und gefalteten Händen, wobei die Finger so in einander verflochten waren, dass nach Plutarch ein Soldat in den Händen der Statue einige Goldstücke verbergen konnte, die er der Controle seines Hauptmannes entziehen wollte. Ein metrisches Epigramm, das auf der Basis eingegraben war, liess dem Patriotismus des Redners etwas verspätet Gerechtigkeit widerfahren: „Wäre deine Stärke, o Demosthenes, so gross gewesen wie deine Einsicht, so hätte der makedonische Ares nie über Hellas geherrscht.“ Die nachdenkliche Stellung, die verschlungene Haltung der Hände zeigt uns, welche Empfindung der Künstler in sein Werk hatte legen wollen: es stellte den in dem grossen Kampf unterlegenen Mann, den zur Verzweiflung getriebenen Vertheidiger der griechischen Freiheit dar.

Die Statue des Polyeuktos hat jedenfalls als Vorbild für die Porträts des Demosthenes gedient, die ihn aufrecht stehend und mit ähnlicher Haltung der Hände zeigen. Dahin gehört die in Knole-Park in England in der Sammlung des Lord Sackville befindliche Statue, sowie die im Braccio Nuovo des Vatican (Fig. 239) [3]). Der

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 89. Löwy, a. a. O., Nr. 107.

2) Vgl. Overbeek, Schriftquellen, 1365—68. Ferner Michaelis, Die Bildnisse des Demosthenes, bei A. Schäfer, Demosthenes und seine Zeit, III², 1887, S. 424.

3) Erstere ist bei Michaelis, Bildnisse des Demosthenes, Taf. 2 (dazu S. 401, A) abgebildet. Die zweite beschreibt Helbig, Führer, I, Nr. 30. Vgl. Baumeister, Denkmäler. I, S. 425, Fig. 465.

Redner ist bloss mit dem Mantel bekleidet, der mit einer gewissen Nachlässigkeit umgelegt ist. Die Arme lässt er sinken; aber die

Fig. 239. Demosthenes, Marmorstatue. (Rom, Vatican.)

Hände sind nicht in einander gefaltet, sondern halten eine Papyrusrolle, gerade als hätten die Copisten, indem sie die ursprüngliche Haltung der Hände abänderten, ihn mehr als Redner und Schriftsteller denn als Staatsmann kennzeichnen wollen. Die anderen Porträts, die in zahlreichen Büsten auf uns gekommen sind, zeigen zu grosse Verschiedenheiten, als dass man sie auf dasselbe Urbild zurückführen könnte. Einige, wie die Büste im Britischen Museum, übertreiben den pathetischen Ausdruck und gehen auf ein Original zurück, das jünger ist als die Ehrenstatue der Agora. Andere nähern sich mehr dem von Polyeuktos behandelten Typus, so die Büste in Athen, deren energischer Gesichtsausdruck zusammt der faltenreichen Stirn und den zusammengepressten Lippen die Vorstellung von einem Leben erweckt, das dem Kampf und der Arbeit und der Verfolgung hochherziger Ziele geweiht war [1]).

Die Geschichte der attischen Schule im dritten Jahrhundert ist uns zu schlecht bekannt, als dass wir ein genau datirtes Originalwerk, das mit dem Demosthenes des Polyeuktos beinahe gleichzeitig ist, unbeachtet lassen dürften. Im Jahre 270 trug Thrasykles, der Sohn eines Choregen, der im Jahre 320 gesiegt hatte, seinerseits bei den Dionysien den Preis als Agonothet davon. Er beschränkte sich darauf, das choregische Denkmal seines Vaters Thrasyllos, das vor einer natürlichen, in die Südwand der Akropolis getriebenen Grotte sich erhob, aufs neue herzurichten [2]). Der dorischen Porticus, die Thrasyllos aufgeführt hatte, fügte er eine Attika mit zwei Eckpostamenten hinzu und errichtete in der Mitte eine Statue des Dionysos, die heutzutage das Britische Museum beherbergt (Fig. 240) [3]). Der Bildhauer hatte den Gott als Dionysos Melpomenos mit musikalischen Attributen dargestellt. Er sass und hielt offenbar die Kithara; er war mit dem langen Untergewand und Mantel der Kitharöden bekleidet; sein Pardelfell hing ihm um die Schulter und war um die Taille durch einen Gürtel festgehalten.

---

1) Ueber die Büsten des Demosthenes vgl. Michaelis, a. a. O., S. 405. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Taf. 136—140. Helbig et Barracco, Coll. Barracco, pl. 62 bis, p. 47. Die sitzenden Bildnisse, denen man die Benennung Demosthenes gegeben hat, sind sehr verdächtig. Das im Louvre (Clarac, III, 283, 2099, A) und das in St. Petersburg (D'Escamps, Musée Campana, pl. 49) sind Statuen von Philosophen oder Dichtern, denen man Köpfe angepasst hat, die nicht dazugehören.

2) E. Reisch, Athen. Mittheil., XIII, 1888, S. 383.

3) Ancient Marbles, IX, pl. 1 f; Athen. Mitth., XIII, 1888, Taf. VIII; Brunn, Denkmäler, Nr. 119.

Obgleich nur ein Werk zweiter Güte, so giebt uns der Dionysos des Thrasyklesmonuments doch eine recht vortheilhafte Vorstellung

Fig. 240. Dionysos, Marmorstatue vom Monument des Thrasykles. (Britisches Museum.)

von der attischen Schule; er gestattet uns vor Allem zu beobachten, dass sie noch um das Jahr 270 dem classischen Geist und der Tradition des vierten Jahrhunderts treu blieb.

Wenn man weiter vordringt im dritten Jahrhundert, so nimmt die Mittelmässigkeit zusehends zu. Namen von Künstlern kommen immer seltener vor, und diese Künstler sind unbekannte Grössen. Vielleicht muss man mit einer Familie attischer Bildhauer die beiden Meister Nikeratos und Phyromachos in Verbindung bringen, die auf Delos arbeiten und ihr Talent in den Dienst der pergamenischen Könige stellen[1]). Von allen den Namen, die wir durch Inschriften kennen, wollen wir nur den des Kaïkosthenes hervorheben, da ihm Plinius die Ehre ausdrücklicher Erwähnung erweist[2]). Er gehört bestimmt dem dritten Jahrhundert an, denn er führt Statuen von Errhephoren aus, die geweiht wurden, als Theodote und Penteteris, deren Amtsjahre bekannt sind, Priesterinnen der Polias waren. Plinius schreibt ihm auch Statuen von Komödianten und Athleten zu und erwähnt Werke von ihm aus ungebrannter Erde (cruda opera), die sich im Kerameikos befanden. Diese letzteren stellten Amphiktyon, den sagenhaften König von Athen, dar, wie er bei einem Feste den Dionysos und die anderen Götter in Empfang nimmt[3]). Die Gruppe stand in einem Gebäude, das der damals reichen und mächtigen Genossenschaft der dionysischen Künstler gehörte; Kaïkosthenes konnte als Urheber von Schauspielerstatuen leicht einen Auftrag für diese Arbeit bekommen.

Ehrenstatuen, die für griechische, Athen protegirende Fürsten errichtet wurden, Statuen von Komödianten oder Athleten, Porträts von Dichtern oder Philosophen, das sind die Vorwürfe, die von jetzt an von den namenlosen Vertretern der attischen Schule behandelt werden; höhere Aufgaben bleiben ihnen versagt. In Ermangelung anderer Eigenschaften scheinen sie wenigstens geschickte Marmorarbeiter geblieben zu sein. Eine ziemliche Anzahl von nahezu genau datirbaren Statuen zeigen, so gewöhnlich sie auch in stilistischer Hinsicht sind, doch eine flotte und sorgfältige Ausführung. Dahin gehört die zu Rhamnus gefundene Statue einer Priesterin der Nemesis und die bei derselben Ausgrabung zu Tage gekommene Statue der Themis (Fig. 241)[4]). Dies letztgenannte Werk, das den Namen

1) Sie sind uns durch eine Inschrift aus Delos bekannt; aber ihre Heimath ist nicht sicher überliefert. Löwy (Inschr. griech. Bildh., Nr. 118) ergänzt: *Νικήρατος Φυρόμα[χος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν.*

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 87; 36, 155. Ueber die Signaturen des Kaïkosthenes vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 113—117.

3) Milchhöfer (Arch. Studien, H. Brunn dargebracht, Berlin, 1893, S. 50 ff.) identificirt sie mit vollem Recht mit der von Pausanias (I, 2, 5) erwähnten Gruppe.

4) Kavvadias, Catalog, Nr. 231, 232. Staïs, *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1891, Taf. 4, 5.

ienes sonst unbekannten Meisters Chairestratos an der Basis trägt, ist durch nichts weiter ausgezeichnet als durch höchst verständige Stilisirung und tadellose Ausführung. Der Bildhauer hatte die Vor-

Fig. 241. Statue der Themis, aus dem sog. Tempel der Themis zu Rhamnus. (Athen, Centralmuseum.)

bilder des vierten Jahrhunderts vor Augen und lehnte sich offenbar an die Artemisia des Mausoleums an (s. o. Fig. 174). Ueberhaupt haben die Attiker kaum mehr neue Einfälle; sie leben von der Vergangenheit, verhalten sich durchaus conservativ und beschränken sich

darauf, die von den alten Meistern überkommenen Typen mit mehr oder weniger Glück zu combiniren. So dürfen wir gewiss einem Zeitgenossen des Kaïkosthenes die hübsche Statue der Aphrodite mit dem Schwert zuschreiben, die bei den Ausgrabungen in Epidauros zum Vorschein kam (Fig. 242)[1]. Milchhöfer that Recht daran, wenn er sie mit einem Werk des Alkamenes, der berühmten Aphrodite *ἐν Κήποις* (s. o. Fig. 57), an die sie in der That durch die Form und den Stil der Gewandung erinnert, in Verbindung brachte[2]. Aber wenn er die Aphrodite von Epidauros dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuweist, so können wir ihm darin nicht beipflichten. Man würde zu jener Zeit doch kaum die offenbar unter alexandrinischem Einfluss aufgekommene Auffassung verstehen, wonach die Göttin Lanze und Schwert als Waffen führt. Uns scheint es viel natürlicher, hierin das Werk eines Attikers aus dem dritten Jahrhundert zu erblicken, der bei seiner Darstellung der bekleideten Aphrodite dem Geschmack seiner Zeit Rechnung trug.

Fig. 242. Aphrodite mit dem Schwert, Marmorstatue aus Epidauros. (Athen, Centralmuseum.)

1) Staïs, *Ἐφημ. ἀρχ.*, 1886, S. 256, Taf. 13; Kavvadias, Catalog, Nr. 263; Brunn, Denkmäler, Nr. 14; Defrasse et Lechat, Épidaure, p. 177.

2) Milchhöfer, Jahrbuch des arch. Inst., VII, 1892, S. 203. Er deutet die Statue als Dike.

Wir können vielleicht die Geschichte der attischen Schule im dritten Jahrhundert dahin zusammenfassen, dass wir sagen: sie blieb classisch und verhielt sich conservativ. In der That werden wir finden, dass sie auch im zweiten Jahrhundert noch dieselbe ist, dass sie nach wie vor treu an den Ueberlieferungen der Vergangenheit festhält und sich wenig bemüht, gleichen Schritt mit der fortschrittlichen Bewegung der anderen Schulen zu halten. Abgeschlossen in ihren Gepflogenheiten sollte sie den Sturm des Hellenismus ruhig an sich vorbeibrausen lassen und ihren Schatz alter Traditionen sich wahren. Auch werden wir sie später nochmals eine wichtige Rolle spielen sehen. Als die Stunde gekommen war, wo der Stil der classischen Schulen aufs neue zu Gunst gelangte, da sollte sie die Führung der neuen Richtung übernehmen, und die Renaissance des letzten vorchristlichen Jahrhunderts sollte zum guten Theil ihr Werk sein.

§ 2. DER CLASSICISMUS IN KLEINASIEN UND AUF DEN INSELN.

Wenn man den Anfängen der hellenistischen Kunst nachgeht, dann ist es von Wichtigkeit, gegen die vielfach verbreitete Vorstellung Front zu machen, als wäre auf den Stil des vierten Jahrhunderts ganz unvermittelt ein neuer gefolgt. Im Gegentheil, viele von den Formen und Typen, die zur Zeit des Skopas und Praxiteles geschaffen wurden, leben auch jetzt noch weiter; das dritte Jahrhundert lehnt sich an das vorhergehende durch eine Uebergangszeit an, die sich, je nach den Schulen, verschieden lang fortsetzt. In der attischen Schule haben wir bereits diese weiter lebenden Traditionen nachgewiesen. Wir müssen uns jetzt nach einer Gegend wenden, wo das künstlerische Leben überaus lebendig ist, nach Kleinasien und den benachbarten Inseln. Wir haben dort den Skopas und seine Schüler am Werk gesehen; der parische Meister hatte dort eine Reihe seiner berühmtesten Schöpfungen ins Leben gerufen. Man wird annehmen dürfen, dass sein Einfluss in diesen Landen andauerte und sich bis ins dritte Jahrhundert ungemindert erhielt. Die Annahme hat um so mehr für sich, wenn wir eine ganze Gruppe von Denkmälern nachweisen können, deren stilistische Eigenheiten eine mehr oder weniger unmittelbare Verwandtschaft mit der Manier des grossen Meisters von Paros bekunden.

Die Insel Samothrake besteht lediglich aus einem jähen Felsen, dessen Gipfel, der Berg Phengari, sich zu erheblicher Höhe auf-

thürmt. Sie verdankte ihre religiöse Bedeutung ihrem Kabirenheiligthum: schon im vierten Jahrhundert zeugte ein neuer dorischer Tempel, der den grossen Göttern des Eilands gewidmet war, von dem zunehmenden Glanz des Heiligthums. Unter den makedonischen Fürsten ward es immer mehr verschönert; die Halle des Ptolemäos, die Rotunde der Arsinoë sind Beweise für die Verehrung, die von den Diadochen den Kabiren entgegengebracht wurde. Die Trümmer des Heiligthums, die auf der heute Paläopolis, d. i. Altstadt, genannten Stelle, nicht weit von einer Burg der Gatelusi aus dem 14. Jahrhundert, zerstreut liegen, sind zu wiederholten Malen durchsucht worden. Ohne uns auf Einzelheiten einzulassen, wollen wir nur daran erinnern, dass nach einer ersten, durch Conze im Jahre 1858 geleiteten Recognoscirung der damalige französische Consul in Adrianopel, Champoiseau, im Jahre 1863 dort Ausgrabungen vornehmen konnte; das Hauptergebniss war die Auffindung der berühmten Nike, die alsbald im Louvre zur Aufstellung gelangte. Die Blöcke des Unterbaus waren damals noch an Ort und Stelle zurückgeblieben; ihre Wichtigkeit wurde auch von zwei anderen französischen Forschern, Deville und Coquart, die im Jahre 1866 auf Samothrake neue Nachforschungen anstellten, unbegreiflicher Weise übersehen. Erst nachdem eine österreichische Expedition, bestehend aus den Herren Conze, Hauser und Niemann, zu zwei verschiedenen Malen, im Jahre 1873 und 1875, die Gebäude des Heiligthums aufs Neue durchforscht hatte, konnte Champoiseau auf die Insel zurückkehren und im Jahre 1879 die Blöcke des Unterbaus einschiffen, um sie gleichfalls in den Louvre zu bringen. Jetzt war es möglich, das Monument in seinem vollen Umfang wieder aufzubauen, so wie es sich heute auf dem Hauptabsatz des Escalier Daru erhebt (Fig. 243)[1].

Der Unterbau besteht aus einer länglichen Basis, die das Vordertheil einer Triere trägt. „Die vordere Seite, schreibt O. Rayet[2]), ist sehr beschädigt; der untere Rammsporn *(ἔμβολος)* fehlt ganz, der

1) Zur Geschichte dieser Ausgrabungen vgl. den Text von Rayet zu Taf. 52 des Mon. de l'art antique. Der Bericht Coquart's ist in den Archives des Missions scientifiques, 2. série, t. IV, p. 253, veröffentlicht. Die Ergebnisse der österreichischen Forschungsreisen sind in zwei Bänden niedergelegt: Conze, Hauser und Niemann, Archaeologische Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1875; und Neue arch. Untersuchungen auf Samothrake, Wien, 1880, von Conze, Hauser und O. Benndorf. Vgl. Champoiseau, Rev. arch. Nouv. série, XXXIX, p. 11.

2) Mon. de l'art ant., a. a. O. Uebrigens ist das Vorderstück der Triere heute wieder vollständiger, als es die auf der folgenden Seite gegebene Abbildung erkennen lässt.

obere (*προεμβόλιον*) hat seine Spitze verloren, und von dem aufwärts gebogenen Zierrath (*στόλος*), der den Vordersteven überragte, ist nur noch ein Bruchstück übrig. Dafür sind die äusseren Galerien (*πάροδοι*), die auf beiden Schiffsflanken sich an die Krahnbalken (*ἐπωτίδες*) anlehnen, vollständig erhalten.“ Auf diesem monumentalen Unterbau kann nun die grosse Statue der Siegesgöttin mit absoluter Sicherheit wieder aufgerichtet werden. Ein Zweifel ist nicht möglich, da man sich auf Münzen berufen kann, die von Demetrios Poliorketes geprägt wurden und das Denkmal von Samothrake wiedergeben (Fig. 244)[1]. Die Siegesgöttin steht auf der Back; ihre Flügel sind entfaltet, ihre Rechte hält eine Posaune, die am Körper

Fig. 243. Die Nike von Samothrake, Vorderansicht mit der Triere. (Louvre.)

1) Zunächst kommt ein Goldstater in Betracht, der sich nur in einem Exemplar in Florenz erhalten hat; abgebildet bei Conze, Neue Untersuch., S. 79 f., Fig. 42 b, Nr. 1. Ferner einige Tetradrachmen, mit dem Bild des Poseidon auf dem Revers: Ebenda, Fig. 42 b, Nr. 2. Vgl. Percy Gardner, Types of greek coins, pl. XII, Nr. 4.

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

DIE NIKE VON SAMOTHRAKE

(Louvre)

niederfallende Linke einen Gegenstand von der Form eines Kreuzes. Genau so muss die verstümmelte Statue des Louvre ergänzt werden (Taf. X)[1]. Auf dem Vordertheil der marmornen Triere bläst die Göttin eine Siegesfanfare. Ihre Flügel schlagen rauschend die Luft. Ihr Körper ist von stürmischer Hast ergriffen, als wolle sie Schritt halten mit dem raschen Lauf des Schiffes. Die Meeresluft peitscht die Falten des Mantels nach hinten und presst den feinen Stoff des Untergewandes gegen den Körper, so dass seine blühenden Formen hervorscheinen. Leicht ist die schöne Haltung des rechten Armes mit der Posaune und die Richtung der linken Hand mit dem Kreuz zu ergänzen. In letzterem hat man das Gestell für eine Trophäe erkennen wollen; doch richtiger sieht man darin eine *στυλίς*, d. i. eine Art von langstieligem Kreuz, das die Verzierungen des Hinterdecks (*ἄφλαστον*) stützte oder dazu diente, den Wimpel zu befestigen[2]. Deutlicher als eine Trophäe konnte die Stylis die Erinnerung an einen Seesieg wachrufen.

Fig. 244. Revers einer Tetradrachme des Demetrios Poliorketes.

Es ist in der That ein Weihgeschenk für einen Sieg, das die Ausgrabungen Champoiseau's zu Tage gefördert haben. Im Jahre 306 schlägt Demetrios Poliorketes, der Sohn des Antigonos, die Flotte des Ptolemäos in den kyprischen Gewässern und nimmt in Folge dieses Sieges gleich seinem Vater den Königstitel an. Die Münzen des Demetrios mit dem Bilde der Nike gehören den Jahren 294—288 an; das Weihgeschenk auf Samothrake ist demgemäss etwas älter; es fällt in die Jahre 306—294. Nun gilt es allerdings noch zu erklären, wie Demetrios gerade auf die Insel Samothrake verfiel, um dort seine Trophäe zu errichten. Aber die Bedeutung dieses Heiligthums und die Verehrung, die den Kabiren von den makedonischen Fürsten entgegengebracht wurde, dürfte genügen, um diese Wahl zu rechtfertigen.

Die Statue des Louvre ist also genau datirt: sie gehört dem Ende des vierten Jahrhunderts oder den ersten Jahren des dritten

1) Eine Ergänzung in Gips hat der Wiener Bildhauer Zumbusch hergestellt: Neue Untersuchungen, S. 58 f. In Frankreich haben Cordonnier und Falize eine Ergänzung geliefert. Vgl. S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1. février 1891, p. 89.

2) Vgl. Babelon, Mélanges numismatiques, 1. série, 1892, p. 203 ss.

an. So hat also die Epoche, die man voreilig als Beginn des Verfalls bezeichnet hat, ein vollendetes Meisterwerk hervorgebracht. Bei der Nike von Samothrake steht die Erfindung und der Stil auf gleicher Höhe, und der Bildhauer hat es verstanden, eine originale Schöpfung ins Leben zu rufen, nachdem schon ganze Generationen von Künstlern den von Paionios geschaffenen Typus immer wieder verarbeitet hatten. Hat er sich dabei, wie vorgeschlagen wurde, an die Nike des Parthenon erinnert? In Wahrheit sind die Uebereinstimmungen rein äusserlicher Natur. Der Künstler hat in ganz persönlicher Eingebung diese schöne Bewegung des Oberkörpers zu finden verstanden, wobei die Brust emporgehoben wird und die Hüfte in wohlgefälliger Schwellung heraustritt. Die Gewandung, weniger schlicht in der Anordnung als bei dem Werk des Phidias, ist ein Wunder der Ausführung. Der zarte Chiton, der in der Höhe der Hüfte einen Ueberschlag *(ἀπόπτυγμα)* zeigt und unter dem Busen von einem zweiten Gürtel umschlungen ist, lässt bei seltener Durchsichtigkeit das leise Zittern des Fleisches ahnen; mit derselben Geschmeidigkeit legt sich der schwerere Stoff des wie eine Schärpe umgeworfenen Mantels an die schlanken Formen des Beines an und flattert in reich bewegten Falten nach rückwärts. Der Urheber der Nike ist ein Meister der Marmortechnik. Auch sehen wir keinen Grund ein, hier an einen Schüler Lysipp's zu denken und den Erzgiesser Eutychides von Sikyon in Vorschlag zu bringen[1]). Näher liegt der Gedanke an einen Schüler des Skopas, der die Tradition des grossen Stils festhielt und virtuose Ausführung, wie sie eine der Vorzüge hellenistischer Kunst bleiben sollte, damit zu verbinden wusste.

Ein solches Werk aus solcher Zeit kann uns darüber belehren, dass der Bruch mit dem Stil des vierten Jahrhunderts damals noch nicht vollzogen war. Daran müssen wir festhalten, wenn wir uns nun einer anderen, noch berühmteren Statue des Louvre zuwenden,

---

1) Benndorf (Neue Untersuchungen, S. 86) hat diesen Vorschlag gemacht und Overbeck, Griech. Plastik, II[4], S. 368, hat ihm beigestimmt. Rayet bringt die Nike viel richtiger mit der Schule des Skopas in Verbindung; vgl. Newton, Essays on art and archaeology, p. 90. Aus einer Inschrift, die Champoiseau in der Nähe der Stelle fand, wo die Statue gehoben wurde, lässt sich keinerlei Schluss ziehen (vgl. Héron de Villefosse, Comptes-rendus de l'Acad. des Inscr., 1891, p. 269); denn diese Inschrift, die nur den letzten Buchstaben eines Eigennamens, sowie das Ethnikon *Ῥόδιος* enthält, darf mit Nichten als Signatur des Bildhauers der Nike angesehen werden. Vgl. Th. Reinach, Revue des Études grecques, V, p. 197. O. Kern, Athen. Mittheil., XVIII, 1893, S. 379.

der Venus von Milo. Kein Denkmal hat mehr Streitschriften hervorgerufen, über keine sind so viele Vermuthungen aufgestellt worden, keine hat in solcher Menge zu gelehrten Untersuchungen angeregt [1]). Uebereinstimmung herrscht nur in dem einmüthigen Gefühl der Bewunderung für das allgemein als Meisterwerk anerkannte Marmorbild des Louvre. Man erwarte nicht von uns, dass wir hier den Kampf aufs Neue eröffnen, mit dem ganzen kritischen Apparat und mit allen den langen Erörterungen, die dazu gehören. Wir wollen nur versuchen, diese Streitfrage in ihren Hauptpunkten darzulegen.

Die Geschichte der Entdeckung, die mehrfach durch phantastische Berichte und romanhafte Erfindungen entstellt worden war, ist durch Ravaisson in unwiderleglicher Weise geschrieben worden. Am 8. April 1820 grub Jorgos, ein Bauer von Milo, in einem Feld, das er bei dem Theater der alten Stadt besass, nach Baumaterialien. Ein Erdrutsch liess die Oeffnung einer Art von Kammer zum Vorschein kommen, worin der obere Theil einer Marmorstatue am Boden lagerte. Der Bauer wollte eben seinen Fund wieder mit Erde bedecken, als Voutier, ein junger Seecadet von dem französischen Schoner l' Estafette, der in der Nähe nach Sculpturfragmenten suchte, dazu kam. Er veranlasste den Jorgos, den Marmor in einer Hütte zu bergen und die Nachgrabungen fortzusetzen, die auch alsbald die untere Hälfte der Statue und andere Bruchstücke zu Tage förderten. Ein wesentliches Document in der ganzen Frage ist die rasch von Voutier aufgenommene Skizze, welche die beiden getrennten Hälften der Statue sammt den zwei gleichzeitig gefundenen Hermen wiedergiebt [2]). Die dringenden Vorstellungen Voutier's bei dem französischen Consularagenten Brest

1) Die Literatur über die Venus von Milo ist sehr ansehnlich. Wir wollen hier nur die wichtigsten Arbeiten aufzählen. Aus älterer Zeit: Clarac, Sur la statue antique de Vénus Victrix, Paris, 1821; Quatremère de Quincy, Sur la statue antique de Vénus découverte dans l'île de Milo, Paris, 1821. Die übrigen Arbeiten aus der Zeit vor 1870 sind bei Fröhner, Notice de la sculpt. antique, p. 178, aufgezählt. Unter den neueren Forschungen beachte man besonders: Preuner, Ueber die Venus von Milo, 1874; Veit Valentin, Die Hohe Frau von Milo, 1872; derselbe: Neues über die Venus von Milo, 1883, und in Kunst, Künstler und Kunstwerke, 1889, S. 219; Göler von Ravensburg, Die Venus von Milo, Heidelberg, 1879; Saloman, La Statue de Milo, Stockholm, 1878—1880, und Die Plinthe der Venus von Milo, 1884; Häberlin, Studie zur Aphrodite von Melos, 1889; S. Reinach, Gazette des Beaux-Arts, 1890, I, p. 376 ff.; F. Ravaisson, Rev. arch., 1890, t. XV, p. 145, und La Vénus de Milo (Auszug aus den Mém. de l'Acad. des Inscriptions, t. XXIV, 1. partie, 1892); Furtwängler, Meisterwerke, S. 601—655.

2) Ravaisson, a. a. O., pl. II. Es versteht sich von selbst, dass diese Zeichnung nicht bis ins Einzelne genau ist; so z. B. zeigt sie die Basis der Statue auf der rechten Seite vollständig.

und sein Bericht an den Commandanten der Estafette veranlassten den letzteren, nach Konstantinopel zu segeln, um dem französischen Gesandten Marquis de Rivière Mittheilung von der Entdeckung zu machen. Von diesem Zeitpunkt an nimmt die Zahl der zuverlässigen Zeugnisse zu; dahin gehört der Bericht des Commandanten Dauriac von dem Schiff la Bonité, das am 11. April vor Milo ankam; ferner die vom 12. April datirte Depesche, die Brest an den französischen Generalconsul David nach Smyrna richtete und die einige Tage später durch Duval d'Ailly, den Commandanten des Schiffes la Lionne, bestätigt wurde; dahin gehört vor Allem der Bericht des damaligen Fähndrichs Dumont d'Urville an Bord der Chevrette, die am 16. April nach Milo kam. Dumont besichtigte die Stätte des von Jorgos gemachten Fundes, „eine Art Nische, in der er eine Marmorstatue, zwei Hermen und einige andere Stücke fand, die gleichfalls aus Marmor waren. Das Piedestal der einen Herme muss auch eine Inschrift getragen haben, doch ihre Lettern sind so verwischt, dass es mir unmöglich war, sie zu entziffern." Am 25. April überreichte David dem Marquis de Rivière die Berichte, die er von Dauriac, Brest und Duval d'Ailly bekommen hatte, und der Gesandte beauftragte den Gesandtschaftssecretär de Marcellus, sich nach Milo zu begeben, um dort die Statue zu kaufen. An Bord der Estafette kam de Marcellus am 22. Mai vor der Insel an, als gerade ein Zwischenfall eintrat, dessen Tragweite in seltsamer Weise übertrieben worden ist. Ein armenischer Priester nämlich, der sich in die Gunst eines hohen ottomanischen Beamten einzuschmeicheln wünschte, hatte in der Zwischenzeit die Statue glücklich erworben, so dass diese bei Ankunft der Estafette schon an Bord einer Brigg aus Ragusa war. De Marcellus vermag den Kauf wieder rückgängig zu machen und erreicht es ohne Schwierigkeit, dass die Statue ihm ausgeliefert wird. Die Erzählung von einer Schlägerei zwischen den französischen Matrosen und den Griechen, in deren Verlauf die Venus angeblich schwer beschädigt wurde, ist als romanhafte Ausschmückung zu betrachten. Am 24. Mai 1820 wurde die Statue an Bord der Estafette verladen und nach Paris gebracht, wo sie bekanntlich der Marquis de Rivière am 1. März 1821 dem König Ludwig XVIII. zum Geschenk machte.

Es ist von grosser Wichtigkeit festzustellen, was denn eigentlich jene Art von Kammer war, wo die Figur aufgefunden wurde. Man

hat von einem Versteck, von einer Art von Kalkofen (magasin de chaufournier) gesprochen, um andere, weniger zulässige Vermuthungen ganz bei Seite zu lassen. Dumont d'Urville spricht von einer „Nische", über deren Eingang „ein ungefähr vier und einen halben Fuss langer und sechs bis acht Zoll breiter Marmorbalken lag". Auf diesen Steinbalken war eine Inschrift gemeisselt, die er sich die Mühe nahm abzuschreiben [1]). Es ist eine Weihinschrift: „Bakchios, der Sohn des Satios, (hat), nachdem er Hypogymnasiarch gewesen, die Exedra und . . . dem Hermes und Herakles (geweiht)". Sollte nicht die fragliche Exedra sich mit der „Nische" decken, die Dumont d'Urville gesehen hat? Furtwängler [2]) scheint uns dies schlagend erwiesen zu haben; dann aber lassen sich daraus sehr klare Folgerungen ziehen. Die Statue war dann gerade an der Stelle gefunden worden, wo sie im zweiten oder ersten Jahrhundert gestanden hatte. Sie schmückte dann eine Exedra in der Nähe des Gymnasiums, die den Göttern der Palästra, Hermes und Herakles, geweiht war. Aber in welche Zeit fällt die Stiftung der Exedra? Da wir das Original der betreffenden Inschrift nicht mehr besitzen, so hält es schwer, sich darüber mit aller Bestimmtheit auszusprechen; man muss sich mit einer annähernden Datirung begnügen und als Grenzen einerseits den Ausgang des zweiten, andererseits die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts festhalten. Damit ist aber noch gar nicht gesagt, dass nun die Statue genau gleichzeitig mit der Weihinschrift ist. Gerade wie im ersten Jahrhundert ein Priester von Melos, Cl. Gallinus, in einem Asklepiosheiligthum den schönen Kopf der Sammlung Blacas weihen konnte, der sicher ein Werk des vierten Jahrhunderts ist [3]), so konnte auch der Bakchios der Inschrift eine viel früher geschaffene Statue stiften. Ravaisson hat in der That nachgewiesen, dass die Statue schon im Alterthum einmal ergänzt worden war [4]); vielleicht war dies gerade damals geschehen, als sie in die Exedra gestellt wurde.

Zur gleichen Zeit mit der Venus war ein Fragment ihrer Basis gefunden worden, auf der die unvollständige Künstlerinschrift steht:

---

1) Die Inschrift giebt Clarac (Inscr. du Louvre, pl. 54, 441, Nr. 802) folgendermaassen wieder: *Βάκχιος Σατίου ὑπογυ[μνασιαρχήσ]ας τάν τε ἐξέδραν καὶ τὸ . . . Ἑρμᾶι Ἡρακλεῖ.* Vielleicht ist *Σάττου* zu lesen; dieser Name findet sich auf delischen Inschriften aus den Jahren 286 und 284 v. Chr. Vgl. Bull. de corresp. hellén., VII, 1883, p. 105 s.

2) Meisterwerke, S. 615 ff.

3) Siehe oben unsere Fig. 185, S. 389.

4) Ravaisson, La Vénus de Milo, p. 52 s.

„ . . . . *ανδρος Μηνίδου Ἀντιοχεὺς ἀπὸ Μαιάνδρου ἐποίησεν*“ [1]). Es ist allbekannt, dass die Statue im Louvre Anfangs mit diesem Bruchstück zusammen ergänzt wurde. Wir besitzen über diesen Punkt ein ausdrückliches Zeugniss, nämlich eine 1821 von August Debay im Auftrag von Louis David ausgeführte Zeichnung, die das Fragment an die eigentliche Basisplinthe angestückt zeigt (Fig. 245) [2]). Später ist es verschwunden und seitdem nie wieder zum Vorschein gekommen. Es fragt sich nun, ob dies Marmorstück zu der jetzt unvollständigen Basis gehörte, eine wichtige Frage, deren Lösung auch die der vielumstrittenen Hauptfrage nach Zeit und Urheber der Venus von Milo bedingt. Clarac versichert, dass dies Bruchstück sehr gut an die jetzige Plinthe passte; er bemerkt nur, dass die Marmorart nicht die gleiche war, und denkt daher an eine schon im Alterthum vorgenommene Restauration. Nach seiner Ansicht hätte man diesen Theil der Basis ausgebessert, indem man auch den Künstlernamen copirte, und so kommt er zu dem Schluss: „Der Name, den die Plinthe der Venus von Milo trägt, ist der Name ihres Urhebers“ [3]). Obgleich Quatremère de Quincy im Gegen-

Fig. 245. Die Basis der Venus von Milo. Ursprüngliche Ergänzung, nach der Zeichnung Debay's.

1) Die Literatur über die Inschrift bietet Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 298. Strittig ist, ob de Marcellus dies Fragment mitgebracht hat. Seine Angaben darüber widersprechen sich in der That: In einem Aufsatz der Revue contemporaine (1854, p. 291) verwahrt er sich dagegen, eine griechische Inschrift, auf der „ein Bildhauer mit verstümmeltem Namen erwähnt wurde“, gesehen, erworben oder sonst bekommen zu haben. Früher dagegen, in seinen Épisodes littéraires en Orient (1821, I, p. 413), protestirte er gegen die Uebereilung, mit der einige Bewunderer der Venus sie dem Praxiteles zuschreiben wollten: „Die Plinthe, die ich mit der Statue und anderen Inschriften zusammen mitbrachte, würde Waagen's Behauptung in aller Form Lügen strafen, falls sich nachweisen liesse, dass dieser losgelöste Block einst zur Venus gehörte. Man liest dort am Anfang der ersten Zeile das Wort Andros; aber dies Andros ist hier augenscheinlich nur der Schluss eines Eigennamens, dessen Anfangssilben noch zu finden sind.“ Die Skizze Voutier's beweist, dass der Inschriftblock gleichzeitig mit der Statue gefunden wurde.

2) Nach Clarac, Sur la statue antique de Vénus Victrix.

3) Clarac, a. a. O., p. 50.

satz zu Clarac entschieden der Ansicht ist, dass die Statue mit einer anderen eine Gruppe bildete, so bestreitet doch auch er nicht, dass die beiden Stücke der Basis an einander passten; aber er erklärt sich dies daraus, dass man im Alterthum aus Nachlässigkeit ein zufällig mit Inschrift versehenes Marmorstück zur Ergänzung der Basis benutzt habe. Man hat sich oft auf dieses zwiefache Zeugniss berufen, um die Basis der Statue mit dem verlorenen Bruchstück zu ergänzen. Furtwängler, der zuletzt der Venus von Milo eine eingehende Untersuchung gewidmet hat, schlägt mit Berufung auf diese Zeugnisse eine sehr geistvolle Ergänzung vor, die, wenn sie sicher wäre, alle Schwierigkeiten lösen würde [1]). Die jetzige Plinthe sei, so meint er, nach vorn und nach rechts hin durch zwei angesetzte Stücke zu ergänzen; das Stück zur Rechten, sockelartig erhöht, hätte dem linken Fuss als Unterlage gedient und auf seiner senkrechten Fläche die Künstlerinschrift getragen: an diese Stelle gehöre das verlorene Bruchstück. Nun kenne man den Meister des Werks: es sei [Ages]andros aus Antiochia am Mäander. Die Statue, die nothwendiger Weise später sein müsse als die Gründung von Antiochia, gehöre also ans Ende des zweiten oder an den Anfang des ersten vorchristlichen Jahrhunderts, d. h. in die Jahre zwischen 150 und 50 v. Chr.; der grosse Stil des Werkes aber erkläre sich aus der damals herrschenden Renaissance, welche den Bildhauern die Nachahmung der classischen Vorbilder nahe legte.

Unter allen Erklärungen, die vorgeschlagen worden sind, ist keine consequenter, keine logischer. Und doch scheitert die Annahme Furtwängler's an sehr gewichtigen Einwänden. Erstens kann man sich nur schwer vorstellen, dass der linke Fuss über die Basis vorsprang und noch dazu gerade oberhalb der Inschrift. Zweitens würde die Venus von Milo unter den Werken der Zeit von 150 bis 50 durch ihre stilistischen Eigenheiten ganz vereinzelt dastehen. Die kleinliche Mache der neuattischen Renaissancegebilde hat mit dem grossartigen Stil der Statue des Louvre nichts gemein. Endlich zeigt Voutier's Skizze, dass das angebliche Basisfragment mit der Inschrift zum Postament einer Herme gehörte, die augenscheinlich jünger war als die Statue. Das zuletzt genannte Beweismittel ist genau so alt wie die Entdeckung der Statue selbst, seine Beweis-

---

1) Meisterwerke, S. 608.

kraft daher unanfechtbar[1]). Man hat also diese Inschrift eines unbekannten Künstlers aus Antiochia am Mäander bei der Streitfrage bei Seite zu lassen: die endgültige Lösung des Problems steht eben vorläufig noch aus, und wir erheben nicht den Anspruch, es mit ein paar Worten lösen zu können. Wir beschränken uns darauf, diejenigen Folgerungen anzudeuten, die sich aus dem Gesagten mit der grössten Wahrscheinlichkeit ziehen lassen.

In welche Zeit gehört das Meisterwerk des Louvre? Prüft man die Technik der Statue, so bemerkt man Eigenthümlichkeiten in der Ausführung, wie sie bei Werken aus dem Beginn der hellenistischen Zeit mehrfach vorkommen. Die Venus von Milo besteht aus zwei an einander gepassten Stücken, die aus verschiedenen Blöcken gehauen sind. Der rechte Arm war angestückt; der linke Fuss und zum Theil auch der Sockel waren aus einem besonderen Stück gearbeitet. Furtwängler hat nachgewiesen, dass dieses Anstückeln den hellenistischen Bildhauern ganz geläufig war[2]). Beispiele dafür bietet schon die Zeit unmittelbar nach dem Tode Alexander's, wie die Nike von Samothrake beweist. Wir besitzen darin, wenn auch nicht geradezu einen Beweis, so doch einen Anhaltspunkt, wonach es erlaubt ist, die Ausführung der Statue in eine dem Jahr 320 ganz nahe stehende Zeit zu setzen. Auch die stilistische Vollkommenheit widerstreitet dem nicht. Die Nike von Samothrake hat uns gezeigt, welche Meisterschaft noch zu Ende des vierten Jahrhunderts die mehr oder weniger unmittelbaren Schüler des Skopas an den Tag zu legen verstehen. Gewiss ist die Venus von Milo grossartiger und ruhiger in der Composition; das Virtuosenhafte und ausgesucht Feine drängt sich weniger vor als bei der Nike. Und doch, wenn man sie von dem Standpunkt aus betrachtet, von dem unsere Tafel XI sie darbietet, so erkennt man in der geschwungenen Linie des Oberkörpers, in der Bewegung des linken Beines ein geschmeidiges Herüber- und Hinüberwogen, das entschieden etwas gesucht ist; trotz der offenbaren Unterschiede in Stil und Auffassung findet man auch hier jene Biegung des Oberkörpers, jene Ausladung der Hüfte, jene ungleiche Schulterhöhe, ja sogar den Wurf in der Gewandung wieder,

---

1) Schon S. Reinach (Chronique d'Orient, Rev. arch., 1895, p. 107) hat diesen Einwand erhoben. Möglich bleibt dabei immer, dass die fragliche Basis mitsammt der Herme bei einer Ergänzung in später Zeit eine Rolle spielte. Vgl. Ravaisson, La Vénus de Milo, p. 51.

2) Meisterwerke, S. 604. Vgl. Geskel Saloman, Die Plinthe, S. 17.

Heliog. P. Dujardin
Druck v. Chassepot

DIE VENUS VON MILO

(Louvre)

den der Bildhauer der Nike so glücklich verwendet hat. So scheint uns die Annahme, dass die Venus von Milo zu Beginn der hellenistischen Periode, kurz nach Alexander's Tod, geschaffen wurde, sehr viel für sich zu haben[1]).

Aber es gilt zwischen der Ausführung und zwischen der Erfindung zu unterscheiden. Dass die Venus von Milo eine freie Nachbildung nach einem schon vorher bekannten Vorbild darstellt, wird, soviel wir sehen, jetzt allgemein angenommen. Sollen wir dies Vorbild bis ins fünfte Jahrhundert zurückgehen lassen und die Schöpfung eines Zeitgenossen des Phidias darin erblicken? Das ist mehr oder weniger Gefühlssache. Wenn wir indess auf die Wiedergabe des Haares, auf die anmuthige Wellenlinie des ganzen Aufbaues sehen, wenn wir vor Allem die Entblössung des Oberkörpers, deren Geschichte wir früher (S. 289 f.) skizzirten, in Betracht ziehen, dann werden wir uns lieber für ein Werk des vierten Jahrhunderts entscheiden und etwa Skopas als den Erfinder dieses Typus bezeichnen[2]). Ist die Venus demnach eine Copie im strengen Sinne des Wortes? Die Frage ist ebenso schnell beantwortet wie gestellt. Das individuelle Leben, das offenbare Studium nach dem lebenden Modell, gewisse beabsichtigte Nachlässigkeiten verraten die Hand eines Meisters und lassen den Gedanken an eine einfache Replik nicht aufkommen. Nur ein Werk, in das der Künstler ein Stück von sich selbst gelegt, kann diesen Eindruck der Unmittelbarkeit machen, kann eine solche Frische des Stils besitzen, dass sie jeder Schilderung in Worten widerstreitet. Wer immer dies göttlich schöne Antlitz mit seiner stillen Lieblichkeit betrachtet und gesehen hat, wie dieser von Leben durchströmte Körper im Spiel des Lichtes gleichsam sich zu regen anhebt, der hat gewiss in vollen Zügen einen Reiz empfunden, den Worte ausser Stande sind wiederzugeben: es giebt eine Schönheit, die man nicht demonstriren kann.

Wie man die Venus von Milo zu ergänzen habe, auch das ist eine noch immer offene Frage. Das Bruchstück eines Armes, eine Hand, die einen Apfel hält, das sind die einzigen Anhaltspunkte,

---

1) Das ist auch die Meinung Ravaisson's (La Vénus de Milo, p. 71), der in der Statue eine in hellenistischer Zeit mit grosser Freiheit nach einem Modell aus dem Jahrhundert des Phidias geschaffene Nachbildung erkennt.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 628 ff.) erklärt unbedenklich das Original der Venus von Capua für diesen Typus; es wäre dies eine im Schild sich spiegelnde Aphrodite gewesen, die Skopas für einen Tempel auf Akrokorinth geschaffen.

über die wir verfügen. Wollten wir alle in Vorschlag gebrachten Ergänzungen aufzählen und erörtern, so würde das den Rahmen dieses Buches sprengen. Sie lassen sich ohnehin in der Hauptsache auf zwei Annahmen zurückführen: entweder stand die Göttin allein, oder sie war, wie Ravaisson[1]) annimmt, mit einer anderen Statue zur Gruppe vereinigt. Wir verkennen mit Nichten das Gewicht der Thatsachen, die für letztere Ansicht zu sprechen scheinen. Gruppen auf dem Capitol, in Florenz und im Casino Borghese zeigen eine Statue der gleichen Art mit Ares gruppirt. Aber wir dürfen daraus nur das Eine folgern, dass das sehr bekannte Motiv dieser Venus nachträglich in anderer Weise verwendet wurde. Uebrigens begegnet es uns auch in Einzelstatuen wieder, wie in der Venus von Capua und der Victoria von Brescia; auch die einen Schild beschreibende Siegesgöttin auf einem Relief der Trajanssäule zeigt denselben Typus[2]).

Fig. 246. Venus von Capua. (Neapler Museum.)

1) S. Reinach (Gaz. des Beaux-Arts, a. a. O., p. 392) hat zusammengestellt, was gegen diese Annahme sich einwenden lässt.

2) Die Ansicht, dass auch die Venus von Milo mit einem Schild zu ergänzen sei, wird von Millingen und Overbeck, Griech. Plastik, II^4, S. 390, vertreten.

Entscheidet man sich für eine Gruppe, so hätte die Göttin sich im Profil gezeigt: wir unsererseits ziehen aber entschieden eine Ergänzung vor, bei der sie in Vorderansicht erscheint; denn nur so kommt die schöne Bewegung ihres Oberkörpers zur Geltung, die Ravaisson glücklich wieder herstellte, indem er die im Jahre 1822 zwischen den beiden Hälften der Statue eingeschalteten Holzkeile entfernen liess. Für welche von den zahllosen Ergänzungen, die von den Gelehrten unter dem denkbar grössten Aufwand von Einbildungskraft aufgestellt worden sind, man sich schliesslich entscheidet, das ist Sache des individuellen Geschmacks. Der Gedanke, rechts von der Statue irgend eine Stütze, sei es eine Herme oder sonst einen Pfeiler, anzubringen, scheint uns ganz im Sinne hellenistischer Kunstweise; auch einige kleinasiatische Terracotten, die in Haltung und Bewegung der Venus genau entsprechen, empfehlen diese Annahme[1]). Die rechte Hand war vermuthlich gesenkt und fasste leise das Gewand. Die Linke aber, das steht wohl ausser Zweifel, hielt den Apfel. Dagegen scheint uns der Vorschlag Furtwängler's, wonach sie den linken Ellenbogen auf einen hohen Pfeiler gestützt hätte, den Anforderungen der Aesthetik nicht zu genügen; und noch weniger thut das die sonderbare Geste, die Claudius Tarral[2]) sich ausgedacht hat. Eine Ergänzung, die auf harmonische Umrisse gebührende Rücksicht nähme und unseren Augen einen ganz reinen Genuss bereitete, bleibt noch zu finden; vielleicht erhöht dies undurchdringliche Geheimniss, in das die strahlende Schönheit dieses verstümmelten Bildes sich uns gegenüber einhüllt, nicht unerheblich seine Anziehungskraft.

Wäre die Geschichte der Kunst in Kleinasien und auf den Inseln zu Ende des vierten Jahrhunderts uns besser bekannt, so würde sie uns zweifellos viele Ueberraschungen bereiten. Sie würde uns erkennen lassen, dass der hellenistische Geschmack nicht schroff und unvermittelt neue Bahnen einschlug, sondern dass die Vorbilder des vierten Jahrhunderts dauernd in Gunst standen. Wenn die Koroplasten dieser Zeit immer wieder die berühmten Werke des Praxi-

1) Pottier et Reinach, La nécropole de Myrina, pl. VII. Furtwängler, Meisterwerke, S. 627, Fig. 126.

2) Goeler von Ravensburg, a. a. O., Taf. 4. [Nach Tarral hielt die Göttin den Apfel mit rechtwinkelig gebogenem Arm nach oben. Das Fragment einer linken Hand, die einen Apfel hält, ist, wie schon bemerkt, zusammen mit der Statue gefunden worden, wird aber freilich als nicht zugehörig betrachtet. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 387 ff.]

teles, seine Erosbilder, seine Knidierin nachahmen, so folgen sie damit nur dem Beispiel der Bildhauer: das Kunstgewerbe bezeichnet uns so die Quellen, aus denen auch die Plastik noch immer schöpft [1]). So wenig zahlreich auch die uns erhaltenen Denkmäler sind, ihr Zeugniss bestätigt durchaus, was die Terracotten uns vermuthen lassen; man kann eine ganze Anzahl von Werken zusammenstellen, deren asiatische Herkunft sicher ist und die zugleich den Fortbestand des classischen Stils sehr wohl erkennen lassen. So hält sich ein schöner, in Erzindschan in Armenien gefundener Bronzekopf des Britischen Museums durchaus an die Tradition der grossen Meister des vierten Jahrhunderts (Fig. 247). Ein guter Kenner [2]) rühmt daran „das Haar mit etwas losen Flechten, die gefällig den Hals umspielenden Locken, die sinnliche Fülle der Wangen, die weiche, zarte Bildung der Oberfläche, den stillen, freien Blick der weit geöffneten Augen“. Und doch möchten wir nicht mit Rayet an ein Werk des Praxiteles denken. Der so gross angelegte Kopf verräth vielmehr die Manier eines mehr oder weniger unmittelbaren Schülers des Skopas vom Ende des vierten Jahrhunderts.

247. Aphrodite, Bronzekopf aus Erzindschan. (Britisches Museum.)

Ein Mittelpunkt hellenistischen Kunstlebens in Kleinasien ist, wie wir später sehen werden, die Stadt Tralles, die besonders zur Zeit der pergamenischen Könige zu Wohlstand gelangte. Um so bemerkenswerther ist es, dass man hier im dritten Jahrhundert Bildwerke findet, deren Vorbilder offenbar der Zeit vor Alexander angehören.

1) Vgl. E. Pottier, Les statuettes de terre cuite, p. 176ss.

2) Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 44. Brunn, Denkmäler, Nr. 40.

Das gilt zunächst von einem Frauenkopf des Museums in Smyrna, bei dem sich in der Wiedergabe des Haares skopasischer Stil mit hellenistischen Formen verquickt [1]). Ferner von einem Kopf des Wiener Belvedere, den Admiral von Millosicz im Jahre 1871 zu Tralles erworben hat [2]). Ob er nun von einem praxitelischen Original oder von einem Werk aus der Schule des Skopas abhängt, jedenfalls zeigt er eine auffallende Verwandtschaft mit der Venus von Milo und giebt uns eine vortreffliche Vorstellung von der trallischen Sculptur im dritten Jahrhundert. Ein beim Theater von Tralles gefundener Apollo ist ein merkwürdiges Beispiel von einer zusammengestückten Statue in der Art der Venus von Milo. Dies Sichgehenlassen in der Haltung, sowie der über das Haupt gelegte rechte Arm bringen uns ein Motiv in Erinnerung, das der Schule des Praxiteles sehr geläufig war (Fig. 248) [3]). Endlich knüpft ein in Pergamon gefundener Aphroditekopf unverkennbar an die Tradition des Skopas an (Fig. 249) [4]). Man hat ihn wohl mit der Venus von Milo zusammenzustellen versucht; aber die Anordnung des Haares besitzt

Fig. 248. Apollotorso, gefunden bei dem Theater von Tralles zu Guzel-Hissar.
(Museum im Tschinily-Kiosk, Konstantinopel.)

1) S. Reinach, Bull. de corresp. hellén., 1882, p. 175 s., pl. III. Als Fundort ist Tralles angegeben.

2) Benndorf, Arch. epigr. Mittheil. aus Oesterreich, IV, 1880, S. 62, 72. R. von Schneider, Uebersicht der Wiener kunsthistorischen Sammlungen, 1891, S. 78.

3) Ich habe den Kopf der Statue in der Rev. arch., 1888, I, p. 259, pl. XVI, herausgegeben. Vgl. Joubin, Catal. des sculptures du musée impérial ottoman, Nr. 9.

4) Zeitschrift für bild. Kunst, 1880, XV, 161. Murray, Greek Sculpture, pl. XXXII. Brunn, Denkmäler, Nr. 159.

doch nur eine ganz entfernte Verwandtschaft, und der gen Himmel gerichtete Blick, der halbgeöffnete Mund verleihen ihm einen ganz anderen Ausdruck, als der ist, den wir bei Werken des Skopas mehr als einmal nachzuweisen vermochten. Man wird in dem Kopf die hellenistische Weiterbildung eines im vierten Jahrhundert geschaffenen Typus erkennen dürfen.

Fig. 249. Frauenkopf aus Pergamon. (Berliner Museum.)

Man muss ziemlich tief in der Geschichte der asiatischen Kunstschulen heruntergehen, um auf entschiedenere Proben dieser Weiterentwickelung zu stossen. Ich weiss nicht, ob man berechtigt ist, den im Jahre 1877 auf Melos gefundenen, 2,17 m hohen Poseidonkoloss, der im Centralmuseum von Athen jetzt einen Ehrenplatz erhalten hat, einem kleinasiatischen Meister zuzuschreiben (Fig. 250)[1]; doch neige ich dazu, es zu glauben. Das Werk scheint erst dem Anfang des zweiten Jahrhunderts anzugehören; gleichwohl hat seine Haltung noch etwas Classisches. Die Rechte stützt der Gott auf seinen ehernen Dreizack, mit der Linken hält er die Falten des seinen Unterleib bedeckenden Gewandes. Der Gesichtsausdruck hat etwas Herrisches, die Kopfhaltung etwas Grossartiges. Bei allen stilistischen Verdiensten besitzt doch das Ganze einen theatralischen Charakter, entsprechend einer Kunstrichtung, die dem Prunkhaften und Lärmenden sich zuneigt. Der Bildhauer hat von Pergamon und von Rhodos her sich beeinflussen lassen; die Bande, mit denen noch die Kunst des dritten Jahrhunderts mit dem alten Griechenland verknüpft war, erscheinen hier schon gelockert.

Es wäre von Interesse, in der monumentalen Sculptur des

1) Vgl. meinen Artikel im Bull. de corr. hellén., XIII, 1889, p. 498, pl. III. Kavvadias, Catalog, Nr. 235.

dritten Jahrhunderts den Fortbestand der stilistischen Grundsätze nachzuweisen, die im vierten beim Schmuck des Mausoleum oder des ephesischen Artemistempels maassgebend gewesen waren. Leider

Fig. 250. Poseidon, Marmorstatue aus Melos. (Athen, Centralmuseum.)

sind die Beispiele, die wir besitzen, nicht genau genug datirt, um als Anhaltspunkte dienen zu können[1]). Es giebt in der That ein

---

1) Man kennt Sculpturen vom Dionysostempel auf Teos, die man dem zweiten Jahrhundert zugewiesen hat. Doch ist der Tempel in römischer Zeit erneuert worden. Vgl. Pullan, Antiquities

grosses Heiligthum des dritten Jahrhunderts, dessen plastischer Schmuck uns bekannt ist. Ich meine den von Hermogenes in Magnesia am Mäander erbauten Tempel der Artemis Leukophryene, der das erste Beispiel eines griechischen Pseudodipteros darstellt [1]). Dank den Ausgrabungen von Texier und Clerget besitzt der Louvre den Fries desselben in einer Länge von ungefähr 75 Metern. Er stellt einen Kampf zwischen Griechen und Amazonen dar, also einen classischen Vorwurf [2]); die Composition erinnert an das Mausoleum, die Ausführung aber ist stellenweise so roh, dass man sich frägt, ob der Fries denn wirklich in seiner Gesammtheit mit der Erbauung des Tempels gleichzeitig ist [3]). Man weiss nämlich, dass der Tempel im zweiten Jahrhundert erneuert wurde und auch in römischer Zeit eine Ueberarbeitung erfuhr [4]). Eine römische Erneuerung des Frieses bleibt also immerhin möglich; selbstverständlich dürfen wir nach einem so mittelmässigen Werk nicht unser Urtheil über die monumentale Plastik Kleinasiens im dritten Jahrhundert bilden.

An einer besseren Tradition hält dagegen der schöne in Rom gefundene Fries der Münchener Glyptothek fest [5]). Er besteht aus parischem Marmor. Seine ehemalige architektonische Verwendung beweisen die zwei Pfeiler, die das Ganze in drei Theile zerlegen: ein Mittelstück, das der Breite einer Cellafront entsprochen haben mag, und zwei kürzere Stücke, die, wie beim Theseion, den Fries über die seitlichen Säulenumgänge hinüber fortgesetzt haben könnten*). Die Figuren bewegen sich alle nach der Mitte zu und ergeben so

---

of Ionia, IV, pl. XXII—XXV. Ein mittelmässiger Fries, dessen Bruchstücke in die Mauern der türkischen Citadelle auf Kos eingemauert sind, stammt sicher nicht vom dortigen Asklepieion. Benndorf und Niemann (Reisen in Lykien und Karien, I, Taf. II—III, S. 13) haben die Fragmente veröffentlicht.

1) Rayet et Thomas, Milet et le golfe Latmique, p. 123.

2) Rayet et Thomas, Milet, pl. 4. Clarac, II, 117, C—J.

3) Vgl. Raoul Rochette, Journal des savants, oct. et nov. 1845. In seiner Ankündigung der Ergebnisse, zu denen die neuen, von Humann und Kern in Magnesia am Mäander unternommenen Ausgrabungen geführt haben, äussert Dörpfeld dieselben Bedenken: Athen. Mitth., XVI, 1891, S. 265.

4) O. Kern, Arch. Anzeiger, 1894, S. 122.

5) Brunn, Beschr. der Glypt., Nr. 115; Baumeister, Denkmäler des class. Alterth., Taf. LXII.

*) [Furtwängler (Intermezzi, 1896, S. 35 ff.) hat inzwischen dem Münchener Poseidonfries eine neue, überaus glückliche Untersuchung gewidmet; danach kann kaum mehr ein Zweifel daran bestehen, dass dieser Fries, zu dem Furtwängler im Louvre die bis jetzt fehlende zweite Langseite gefunden hat, sich um die vier Seiten eines grossen Altares zog; dieser Altar aber stand höchst wahrscheinlich auf erhöhter Plattform vor einem Tempel des Neptun, den Cn. Domitius Ahenobarbus zwischen 35 und 32 v. Chr. in Rom erbaut hatte. Der griechische Künstler, der die Reliefs damals für den römischen Imperator ausführte, arbeitete nach Furtwängler unter dem Einfluss hellenistischer Vorbilder, besass dabei aber sehr seine eigene Art.]

eine grosse, decorative Composition von geschlossenster Einheit. Der Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite ist der Gegenstand, den der Bildhauer mit glänzender Phantasie uns vorführt. In der Mitte erscheint das göttliche Paar auf einem Wagen, dessen Gespann zwei junge Tritonen bilden, die auf einer Leier und einem Muschelhorn musiciren (Fig. 251 und oben Fig. 230). Es folgen drei Nereiden; die erste sitzt halbliegend in den Windungen eines Hippokampen und scheint im Begriff eine Weinspende darzubringen;

Fig. 251. Hochzeitszug des Poseidon und der Amphitrite. (München, Glyptothek.)

zwei andere, die von einem Meerdrachen und einem Triton getragen werden, lassen sich behaglich auf den Wellen schaukeln. Dem Hochzeitszug kommt von der anderen Seite Doris, die Mutter der Amphitrite, entgegen; sie reitet auf einem Seepferd und hält die Hochzeitsfackeln *(δᾳδες νυμφικαί)* in den Händen; hinter ihr folgt eine Meernymphe mit einem Schmuckkästchen; zwei Nereiden, von denen die eine zurückschaut und sich an einen bärtigen Triton anlehnt, schliessen den fröhlichen Zug. Man hat diesen Fries mehrfach mit einer Gruppe des Skopas in Verbindung gebracht, die einen Chor von Meergottheiten darstellte und sich zu Rom in dem von Cn. Domitius erbauten Neptuntempel befand[1]). Aber die Uebereinstimmung zwischen einem Fries und einer Statuengruppe kann doch eigentlich nur im Gegenstand der Darstellung bestehen. Dass wir es mit einer originalen Composition zu thun haben, zeigt sich deutlich, wenn man die geschickte Anordnung der Figuren und die

1) Urlichs, Skopas, S. 125. Siehe oben S. 264.

Kunstfertigkeit beachtet, mit der der Künstler es verstand, die menschlichen Formen mit den seltsamen Bildungen der Seewesen zu verschmelzen. Der malerische Charakter des Frieses verräth schon hellenistischen Geschmack, die kleinen Eroten, von denen die Gespanne der Nereiden gelenkt werden, weisen auf die Zeit nach Alexander. Der Münchener Fries scheint dem Anfang des dritten Jahrhunderts anzugehören*); er zeigt die hellenistische Phantasie und den decorativen Stil der grossen Zeit in einer merkwürdigen Vereinigung und steht noch ganz unter den Einflüssen des vierten Jahrhunderts.

§ 3. DIE SCHULE LYSIPP'S.

Es versteht sich von selbst, dass die Schule des Lysipp unter den ersten Nachfolgern Alexander's eine sehr glänzende Rolle spielte. Der weit verbreitete Ruf des grossen sikyonischen Meisters, seine privilegirte Stellung am makedonischen Königshof sicherten seinen Schülern die Gunst der griechischen Fürsten. Zudem scheint er bei seinem reformatorischen Talent geahnt zu haben, dass neue Bedingungen für die Weiterentwickelung der Kunst maassgebend werden sollten; die Schüler aber, die aus der Lehre eines solchen Meisters hervorgingen, mussten wie dazu geschaffen sein, auf die Wünsche ihrer vornehmen Kundschaft einzugehen und in Menge jene umfangreichen Compositionen, jene Kolossalbildwerke hervorzubringen, mit denen die hellenistischen Könige ihre Hauptstädte zu schmücken wünschten. Uebrigens ist die sikyonische Schule eine von denen, deren Geschichte im dritten Jahrhundert uns am besten bekannt ist. Sie zählt in der That zahlreiche Vertreter, unter denen vor Allem die eigenen Söhne Lysipp's, Daïppos, Boëdas und Euthykrates zu nennen sind.

Daïppos steht um das Jahr 296 auf der Höhe seines Ruhmes[1]). Getreu den Traditionen der Schule führt er für Olympia die Athletenstatuen des Kallon und Nikandros aus. Sein Meisterwerk war eine Statue, die von den römischen Kunstkennern Perixyomenos genannt wurde, also offenbar eine Variation zu dem von Lysipp geschaffenen Apoxyomenos.

*) [Vgl. die Anmerkung * auf S. 519.]

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 36. Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1516—1520.

Boëdas ist nur durch ein einziges Werk bekannt, einen Knaben in betender Stellung, den Plinius als Adorans bezeichnet[1]). Es hat viel Verlockendes, diesen Adoranten des Boëdas mit einer Bronze in Berlin in Zusammenhang zu bringen; das Interesse für letztere ist besonders gross in Folge von allerhand Erinnerungen, die damit verknüpft sind (Fig. 252). Ehe der „Betende Knabe" im Berliner Museum Aufstellung fand, war er durch viele Hände gegangen[2]). Im Jahre 1586 kam er zweifellos mit der Sammlung des Patriarchen von Aquileja nach Venedig und wurde dort auf den Rath des Malers Le Brun durch den Oberintendanten Fouquet gekauft, der seinen üppigen Wohnsitz zu Vaux-le-Vicomte damit schmückte. Sicher wurden auf Fouquet's Befehl die Arme ergänzt, denn der schwarze Ton der Bronze erinnert hier ganz an die Patina französischer Bronzen aus der Zeit Ludwig's XIV. Im Jahre 1717 verkaufte Fouquet's Sohn, der Marquis de Belle-Isle, die Statue an den Prinzen Eugen; späterhin gehörte sie dem Fürsten von Lichtenstein; von diesem erwarb sie Friedrich der Grosse, um die Terrasse von Sanssouci damit zu schmücken. Im Jahre 1806 liess sie dann Napoleon nach Paris bringen, wo sie bis zu ihrer Rückgabe im Jahre 1815 verblieb. Ohne ein Werk ersten Ranges zu sein, beansprucht die Berliner Bronze doch immerhin Beachtung durch ihren wirklichen Kunstwerth. Der betende Knabe steht mit leicht gebogenem rechtem Bein aufrecht da und erhebt den Blick und ebenso beide Hände mit der Geste des Gebets zum Himmel. Die Kopfform, die Haarbehandlung, die Verhältnisse, Alles erinnert an diesem vornehmen, tadellosen Werk an die lysippische Manier. Dass Boëdas die Statue geschaffen, bleibt eine Vermuthung, aber immerhin eine solche, die eine gewisse Wahrscheinlichkeit besitzt.

Nach den Gegenständen zu urtheilen, die Euthykrates behandelt, ist auch er ein gelehriger Schüler seines Vaters[3]). Ein Alexander auf der Jagd, den man in Thespiä von ihm zeigte, eine Reiterschlacht erinnern an das delphische Weihgeschenk und an die Gruppe, welche Lysipp für Dion ausgeführt hatte. Ein Herakles in

---

1) Ebenda, 34, 73.

2) Die Geschichte der Statue hat Conze im Jahrb. des arch. Inst., I, 1886, S. 1—13, geschrieben. Die Literatur findet man in der Beschreibung der antiken Sculpturen zu Berlin Nr. 2. Eine gute Abbildung bietet Brunn, Denkmäler, Nr. 283.

3) Plinius, Nat. Hist., 34, 66. Verdächtige Schriftquellen (Tatian, adv. Graecos, 52, p. 114; 53, p. 116) schreiben ihm Porträts von Frauen zu.

Fig. 252. Der betende Knabe, Erzstatue. (Berliner Museum.) Höhe: 1,28 m.

Delphi war gewiss durch das entsprechende Bildwerk seines Vaters beeinflusst. Von dem Trophonios des Euthykrates wissen wir nichst Näheres; aber Viergespanne, ein Pferd, Jagdhunde, die lobend als seine Werke bezeichnet werden, bezeugen, dass er nach dem Vorgang seines Vaters mit Erfolg sich an Thierbildern versuchte. Indess besass er doch lange nicht alle grossen Eigenschaften Lysipp's; es fehlte ihm die Geschmeidigkeit und Eleganz seines Vaters, von dem er nur die stilistische Strenge und die tadellose Sorgfalt der Ausführung geerbt zu haben scheint. Immerhin hatte er das Verdienst, Schüler heranzuziehen, von welchen die Tradition der Schule weitergepflegt wurde. Einer der berühmtesten war Tisikrates, ein leidenschaftlicher Bewunderer Lysipp's, dessen Manier er täuschend nachzuahmen verstand [1]). Die römischen Kunstkenner schätzten seinen thebanischen Greis, seine Bildnisse des Demetrios und

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 67.

Peukestes. Xenokrates, den man bald zur Schule des Tisikrates, bald zu der des Euthykrates zählte, überragte beide an Fruchtbarkeit [1]). Merkwürdiger Weise war dieser Künstler, der in Sikyon seine Schulung erhielt und nach Art der alten argivischen Meister eine Abhandlung über seine Kunst verfasste, von Haus aus ein Attiker. Offenbar ist er identisch mit einem gleichnamigen Künstler, der nach Pergamon auswanderte und sein Talent in den Dienst des Attalos stellte [2]). Die Thatsache verdient es wohl, verzeichnet zu werden, denn sie belehrt uns gleich von vorneherein darüber, aus wie mannigfachen Elementen die spätere pergamenische Schule erwachsen sollte.

Fig. 253. Die Tyche von Antiochia. (Rom, Vatican.)

Unter den übrigen Bildhauern aus Lysipp's Schule sind mehrere, wie Phanis und Thoinias, uns nur sehr mangelhaft bekannt. Dafür kann man sich von dem Sikyonier Eutychides, der Maler und Bildhauer in einer Person war, schon eher ein Bild machen [3]). Seine Werke waren in Rom gesucht; unter den von Asinius Pollio gesammelten Kunstschätzen bewunderte man einen Dionysos des Eutychides; ferner einen Eurotas, dessen Stil, so sagten die Kenner, flüssiger war als das Wasser des Flusses. Doch das Hauptwerk, dem er vorzüglich seinen Ruf verdankte, war eine grosse Statue von vergoldeter Bronze und stellte die Tyche von Antiochia dar. Die Legende hatte einen dramatischen Zug in ihre Geschichte gebracht: wie

1) Plinius, ebenda, 34, 83.

2) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 154k. Auch in Oropos war er thätig: Ebenda, Nr. 135a, 135b.

3) Vgl. Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1530—1535.

uns ein christlicher Apologet erzählt, opferte man, als Seleukos I. Nikator im Jahre 300 die Stadt Antiochia am Fuss des Berges Silpius gründete, den Göttern ein junges Mädchen, und der Künstler erhielt angeblich die Aufgabe, in seiner Statue die Züge dieses Opfers wiederzugeben [1]. Glücklicher Weise ist andere Kunde, die wir über das Werk des Eutychides besitzen, ernsthafterer Natur, als dieser von dem byzantinischen Schriftsteller aufgelesene Roman: in einer Marmorstatue des Vatican ist nämlich eine verkleinerte Copie dieses Werkes auf uns gekommen (Fig. 253) [2]. Die Deutung ist gesichert durch eine Anzahl von Repliken, die uns durch kleine Bronzen bekannt sind, vor Allem aber durch numismatische Zeugnisse. Als Tigranes im Jahre 83 v. Chr. den Titel König von Syrien annahm, liess er auf seinen Münzen die Tyche von Antiochia abbilden (Fig. 254), und dies Bild erscheint nun auf den Münzen dieser Stadt bis zum Untergang des römischen Reiches [3]. Dank diesen Denkmälern vermögen wir uns eine genaue Vorstellung von der monumentalen Erzstatue des sikyonischen Meisters zu bilden. Er hatte die Stadt Antiochia in einer allegorischen Figur darzustellen und zugleich auf die glückliche Wahl ihres Platzes anzuspielen. Die Stadt ist für ihn gleichbedeutend mit ihrer Tyche, d. h. mit der Glücksgöttin, die ihre Geschicke lenkt. Eine schöne, junge Frau in vornehmer Gewandung, das Haupt mit einer Mauerkrone geziert, sitzt auf einem Felsen, auf den sie in ungezwungener Weise ihre linke Hand stützt; den rechten Ellenbogen hat sie auf ihr Knie gesetzt, mit der rechten Hand hält sie ein Aehrenbüschel als Symbol ihres Bodenreichthums; ihre Blicke scheinen mit Wohlgefallen über die fruchtbaren Gefilde hinzugleiten, wo die Ernte reift. Zu ihren Füssen entsteigt ein Jüngling dem Boden und breitet seine Arme wie ein Schwimmender aus; er stellt den Orontes dar, dessen unter-

Fig. 254. Die Tyche von Antiochia. (Münze des Tigranes.)

1) J. Malalas, Chronogr., XI, p. 276. Vgl. Allègre, La déesse grecque Tyché, p. 194.

2) Helbig, Führer, I, Nr. 375. Brunn, Denkmäler, Nr. 154.

3) Percy Gardner, Types of greek coins, pl. XV, fig. 32. Head, Histor. num., p. 649, fig. 346. Babelon, Catal. des monn. grecques, I, Les rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène, Introduction, p. CCII, cf. pl. XXIX, fig. 8—15 und p. 213. Das Cabinet des médailles besitzt kleine Bronzen, die den Typus der Tyche darstellen. Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes antiques de la Bibl. nationale, Nr. 607—608.

irdischer Lauf nahe dem die Stadt überragenden Hügel aufs neue an die Oberfläche tritt.

Das Werk des Eutychides empfiehlt sich nicht nur durch glückliche Erfindung, es führt auch ein neues Thema in die Plastik ein, das einen raschen Erfolg erleben sollte. Die Tyche von Antiochia ist offenbar nicht mehr die alte Göttin des Glücks im Allgemeinen, die schon der archaischen Kunst geläufig war; sie ist die Glücksgöttin der speciellen Stadt, d. h. die Stadt selbst. Eine solche anders darzustellen, als durch die betreffende Stadtgöttin; mit der Ueberlieferung der alten Meister zu brechen, die von jeher Athen unter den Zügen der Athene, Samos in der Gestalt der Hera dargestellt hatten; mit anderen Worten, dem Bild der Stadt als solchem etwas wie greifbare Realität zu verleihen, das war in der That eine Neuerung. Vielleicht lag der Gedanke schon seit dem vierten Jahrhundert in der Luft; das Theater hatte möglicher Weise dazu beigetragen, dass er aufkam, denn in einem Stück des Anaxandrides, betitelt „die Städte" *(Πόλεις)*, traten die griechischen Städte in weiblichem Costüm auf und wurden von ägyptischen Gesandten mit Bitten bestürmt[1]). In der Statue des Eutychides hat jedenfalls dieser neue Gedanke zum ersten Mal plastische Gestalt gewonnen. Geht man aufs Einzelne ein, so überrascht uns zunächst die Mauerkrone, die wir hier ganz wie auf so vielen modernen Kunstwerken dargestellt sehen. Auch sie war ein neuer Einfall; denn wenn auch die griechische Poesie schon früher das poetische Bild vom „Kranz der Thürme" geschaffen hatte[2]), so scheint doch die Plastik sich desselben nicht vor Alexander bemächtigt zu haben. Es bedurfte einer innigeren Berührung mit dem semitischen Orient, ehe die griechische Kunst diesen Typus der Mauerkrone sich zu eigen machte: offenbar entwickelte sie sich aus dem hohen, vertical geriefelten und mit hohen Zacken versehenen Kopfputz, der die syrische Astarte als Herrin bezeichnete[3]). Vielleicht hat sich diese Entwickelung in den Syrien benachbarten Ländern vollzogen; auf Kypern z. B. erscheint die Mauerkrone schon auf Münzen des vierten Jahrhunderts; aber die Tyche des Eutychides ist die älteste griechische Statue, an der wir dies seither classisch gewordene Attribut nachweisen können.

---

1) Vgl. Allègre, a. a. O. S. 190.

2) *Ἀπὸ δὲ στεφάναν κέκαρσαι πύργων*, Euripides, Hecuba, 910.

3) Ueber den Ursprung dieses Attributs vgl. Furtwängler, Sammlung Sabouroff, Text zu Taf. XXV.

Damit war ein Typus geschaffen; die Allegorie der Stadt hatte in glücklicher Weise Gestalt gewonnen. Um zu zeigen, welches Glück dieser Typus in der hellenistischen und griechisch-römischen Kunst gemacht hat, wollen wir nur ein sehr bezeichnendes Beispiel anführen. Vier in Rom gefundene Silberstatuetten der spätrömischen Zeit stellen die grossen Städte der alten Welt dar: Rom mit Helm und Scepter, Konstantinopel mit Schale und Füllhorn, Alexandria mit der Mauerkrone und einer Maisähre in jeder Hand, endlich Antiochia in dem Typus und mit den Attributen der Statue des Eutychides [1]. Die Allegorie ist so glücklich ausgedacht und entspricht so gut den Anforderungen der Plastik, dass die moderne Kunst sie unverändert übernehmen konnte; augenscheinlich nahe verwandt mit der Tyche von Antiochia sind jene Statuen wehrhafter oder handeltreibender Städte, die unsere öffentlichen Plätze zieren.

Indem Lysipp Kolossalstatuen, wie den Zeus von Tarent und den Herakles von Sikyon zur Ausführung brachte, gab er seinen Schülern ein Beispiel, das nicht ohne Nachfolge bleiben sollte. Einer derselben, Chares von Lindos, scheint ordentlich eine Specialität aus solchen riesigen Bildwerken gemacht zu haben: jedenfalls bezeichnen ihn die zwei Werke, die wir von ihm kennen, als einen Künstler, der einen Zug ins Grosse hat, als einen Künstler, der sich darauf versteht, ungeheure Mengen von Bronze in die Form zu giessen. Zunächst wird von ihm ein kolossaler Bronzekopf erwähnt, den der Consul P. Lentulus auf das Capitol gestiftet hatte und der von den Römern sehr bewundert wurde; vor Allem aber der berühmte Koloss von Rhodos, den Philon von Byzanz unter die sieben Weltwunder zählt [2]. Ein Epigramm der Anthologie lehrt uns, dass diese Statue den Helios, den Hauptgott der Insel, darstellte; leider bleiben wir ohne Nachricht über die Stellung und über den Stil des Werks. Die moderne Legende, wonach der Koloss mit einer Leuchte in der Hand auf jeden der beiden Molen am Hafeneingang einen Fuss gesetzt hätte, so dass seine Beine einen riesigen Bogen bildeten, unter dem die Schiffe durchfahren konnten — diese Legende ist längst als das erkannt, was sie ist. Caylus war der Erste, der diesen vielfach geglaubten und bis auf den heutigen Tag populär gebliebenen

---

1) Die ganze Frage behandelt Percy Gardner in seinem interessanten Aufsatz: Countries and Cities in ancient Art. Journal of Hellen. Studies, 1888, pl. V, p. 47.

2) Philo Byzant. de septem mirac. mundi, p. 14. Vgl. Hygin., fab. 223; Cassiod. Var., VII, 15.

Irrthum zurückwies [1]). In Wahrheit kennen wir von dem so berühmten Werk kaum mehr als seine Geschichte. Um das Jahr 225/24, wie Polybius berichtet, oder, wie Plinius behauptet, 56 Jahre nach der Errichtung der Statue, verursachte ein Erdbeben eine solche Erschütterung, dass der Koloss in Kniehöhe zerbrach und zu Boden stürzte [2]). Aus diesen beiden Angaben ergiebt sich, dass Chares sein Werk spätestens im Jahre 281/80 vollendet haben muss [3]). Dieser Zeitpunkt berührt sich nahe mit einem wichtigen Ereigniss der rhodischen Geschichte. Im Jahre 304/3 belagerte nämlich Demetrios Poliorketes die Stadt; doch wie sehr er auch den Mauern mit seinen gewaltigen Kriegsmaschinen zusetzte und wie dicht an die Wälle er auch seine gefürchtete Helepolis, einen mit Metall gepanzerten, achträdrigen Thurm, vorrücken liess: bei dem hartnäckigen Widerstand der Vertheidiger musste er schliesslich abziehen und sein Belagerungsmaterial im Stich lassen. Die Rhodier aber lösten dafür 300 Talente, die für die Herstellung des Kolosses ausgesetzt wurden. Zwölf Jahre arbeitete dann Chares an seinem Werke.

Nur selten bleibt die abnorme Grösse der Verhältnisse ohne schädigenden Einfluss auf die stilistische Vollkommenheit eines Bildwerks; solche Kolosse, die wie eine Herausforderung oder Wette wirken, reizen meist nur die Neugier, ohne gerade Bewunderung zu erwecken. In seiner Höhe von 70 Ellen oder beiläufig 32 Metern [4]) überraschte der Koloss von Rhodos vor Allem durch seine Masse. Auch nachdem er von seinem Fussgestell herabgestürzt war und nun am Boden lag, war er noch der Gegenstand des Staunens. Einige Worte bei Plinius geben uns eine Probe von den Betrachtungen, wie sie Besucher des Kolosses auszutauschen pflegten: „Wenige Menschen vermögen mit ihren Armen seinen Daumen zu umspannen; seine Finger sind dicker als die meisten Bildsäulen.“ Man versäumte nicht, durch die klaffende Oeffnung der Bruchstellen die Steinmassen zu betrach-

---

1) Caylus, Mém. de l'acad. des Inscr., XXV, p. 360 ss.

2) Polybius, V, 88; Plinius, Nat. Hist., 34, 41. Vgl. O. Lüders, Der Koloss von Rhodos, Hamburg, 1865.

3) Lüders (a. a. O., S. 6) schlägt vor, die Vollendung der Statue zehn Jahre früher anzusetzen. Der Text bei Plinius lautet: LVI post annum terrae motu prostratum.“ Nun aber bietet die beste Handschrift die Variante „LLVI post annum“, wonach es erlaubt sein dürfte, die Zahl in LXVI umzuändern.

4) Diese Zahl erfahren wir durch ein metrisches Epigramm, das Strabo, XIV, p. 652, anführt. Dieselbe Zahl wird von Plinius, Nat. Hist., 34, 41, angegeben.

ten, welche Chares im Innern der Statue hatte anhäufen lassen, um ihre Standfähigkeit zu steigern. Man unterhielt sich wohl auch über das Technische des Werks, bei dem, mit Caylus zu reden, „die Bronze tonnenweise (en tonnes) eingegossen war, d. h. in einzelnen Abschnitten, die mit einander verschmolzen und sich einer auf den anderen setzten“[1]). Von Urtheilen über den Stil des Kolosses besitzen wir nur eine kurze Bemerkung Lucian's, der die Sorgfalt der Arbeit trotz der gewaltigen Grösse preist[2]). Der Koloss erlebte ein sehr prosaisches Ende: als die Araber im Jahre 653 n. Chr. Rhodos einnahmen, liess ihr Anführer Moavieh das Bildwerk in Stücke schlagen, die dann nach Syrien transportirt und durch einen Juden von Emesa oder Ur in Chaldäa ersteigert wurden. Dieser soll damit angeblich 980 Kameele belastet haben[3]).

Fig. 255. Athletenkopf. Bronze aus Olympia. Vorderansicht. (Museum in Olympia.)

In der Schule Lysipp's sehen wir schon klar die hellenistische Richtung hervortreten. So neue Allegorien wie die Tyche von Antiochia, so anspruchsvolle Werke wie der Koloss von Rhodos sind sehr bezeichnende Erscheinungen. Ebenso ist es beachtenswerth, dass gerade die in Sikyon geschulten Künstler von dem sich hellenisirenden Orient und von den Städten angezogen werden, wo die hellenistische Kunst später hauptsächlich ihre Sitze hatte. Keine

1) Das Technische beschreibt Philon von Byzanz, De septem mirac. mundi, IV, p. 14.

2) Lucian, Jupp. Tragoed., 11.

3) Constantinus Porphyr. de admin. imper., 21. Vgl. Cecil Torr, Rhodus under the Byzantines, p. 13.

Schule, so scheint es, bereitet besser den Uebergang von dem Stil des vierten Jahrhunderts zu den neuen Formen vor, die nun bald die Vorherrschaft erlangen sollten. Wir müssen also versuchen, ihren Einfluss zu ermitteln, indem wir die anonymen Werke prüfen, die mehr oder weniger unmittelbar mit ihr zusammenzuhängen scheinen.

Wie wir schon wissen, schufen die Bildhauer von Sikyon nach wie vor mit einer gewissen Vorliebe Athletenbilder; nach wie vor wurden dort die Bronzestatuen siegreicher Wettkämpfer gegossen, um dann unter den Platanen der Altis Aufstellung zu finden. Aber der Realismus ist jetzt obenauf gekommen und hat eine Kunstgattung, in welcher die Meister des fünften Jahrhunderts nur allgemeine Typen verwenden zu dürfen glaubten, dem Porträt in die Arme getrieben. Ein überraschendes Beispiel dafür ist der herrliche Bronzekopf, der bei den Ausgrabungen in Olympia zum Vorschein kam (Fig. 255 und 255a)[1]. Wir haben es hier zweifellos mit einem Porträt von rücksichtsloser Treue zu thun. Die ausgeprägten Züge dieses Antlitzes, die abfallende Nase, die unter einer wulstigen Stirn tief eingebetteten Augen, die etwas vorspringende Unterlippe zeugen von zügelloser Energie, von einem starrköpfigen Willen, der ausschliesslich im Dienst der physischen Stärke steht. Mit äusserstem Realismus

Fig. 255 a. Athletenkopf. Bronze aus Olympia. Seitenansicht. (Museum in Olympia.)

1) Ausgrabungen zu Olympia, V, Taf. 21—22. B. Olympia, Die Bronzen, Taf. II. Vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 323. Brunn, Denkmäler, Nr. 247.

hat der Künstler die schwülstig geschlagenen Ohren, den Bart in seiner wilden Verwahrlosung und das struppige, ungepflegte Haupthaar wiedergegeben; nur mangelhaft hält die widerspänstigen Locken ein schmales Band zusammen, an dem einst der Kranz aus Zweigen vom wilden Oelbaum befestigt war. In diesem kernigen, wirkungsvollen Werk, das unschwer die Hand eines sikyonischen Erzbildners des dritten Jahrhunderts erkennen lässt, entfaltet sich der Realismus der hellenistischen Kunst in seiner ganzen Stärke.

Will man ermitteln, was im weiteren Verlauf der hellenistischen Periode dieser ausschliessliche Realismus zu Tage förderte, so kann man sich auf ein Werk berufen, das zwar später ist, aber derselben Richtung angehört wie jener Kopf von Olympia. Im Jahre 1884 haben Erdarbeiten für das neue Theater bei der Via Nazionale in Rom zur Entdeckung einer merkwürdigen Erzstatue geführt, die jetzt im Thermenmuseum sich befindet (Fig. 256)[1]. Sie stellt einen Faustkämpfer dar, der ermattet auf einem Felsen sitzt und seine Arme auf seinen Oberschenkeln ausruhen lässt. Die Vorderarme sind bewehrt mit dem Caestus, einem enganliegenden Handschuh, der die vordersten Glieder der Finger frei lässt. „Die hinteren Glieder, abgesehen vom Daumen, sind über dem Handschuh

Fig. 256. Faustkämpfer. Erzstatue. (Rom, Thermenmuseum.)

1) Antike Denkmäler, I, Taf. IV. Helbig, Führer, II, Nr. 957.

von drei dicken, durch metallene Haken verbundenen Lederstreifen umgeben und auf den Haken sind kleine, metallene Buckel angebracht, welche die Wirkung der Schläge auf das Nachdrücklichste steigerten"*). Durch diesen schweren Apparat von Riemen und Metallstücken wird die freie Bewegung des Handgelenks aufgehoben: unser Faustkämpfer kann seine Hände nicht ungezwungen herabfallen lassen, sondern streckt sie steif nach vorne. Schaut man in sein Antlitz, so drängt sich die Frage auf, ob der Realismus überhaupt noch weiter getrieben werden kann. Auf diesem geradezu brutalen Gesicht steht nur der stumpfsinnige Uebermuth des Kraftmenschen zu lesen. Die plattgeschlagene Nase, deren Knorpel durch Faustschläge zertrümmert scheinen, der halbgeöffnete Mund, dessen Oberlippe etwas zurücksteht, weil offenbar die oberen Vorderzähne ausgeschlagen sind, die entstellten, schwülstig geschlagenen Ohren, an denen Blutstropfen haften, alle diese Spuren des Faustkampfes hat der Künstler mit aussergewöhnlicher Naturwahrheit wiedergegeben. Genau nach dem lebenden Modell schuf er diesen Typus des Faustkämpfers von Beruf, deren es viele gab, seit die grossen hellenischen Wettspiele ihren nationalen Charakter verloren hatten; sicher beobachtete er einen solchen, wie er nach seinem Siege sich gleich einem abgehetzten Thiere der Ruhe überliess und dem Publikum sein zerschlagenes, blutendes Antlitz zuwandte, das nach Beifallsbezeugungen auszuschauen scheint. Ein so bestimmt auftretender Realismus weist auf einen ziemlich späten Zeitpunkt innerhalb der hellenistischen Periode, und so tragen wir Bedenken, die Statue des Thermenmuseums unmittelbar mit der Schule Lysipp's in Zusammenhang zu bringen. Aber dass jener Naturalismus, dessen Berechtigung die Künstler von Sikyon so kühn verkündigten, schliesslich zu einer derartigen Auffassungsweise führen musste, ist wohl nicht zu leugnen.

Einer ganz eigenartigen Gunst sollte sich in dieser Zeit die Porträtstatue erfreuen. Die hellenistische Kunst bekam immer häufiger den Auftrag, officielle Bildwerke von leitenden Staatsmännern und anderen berühmten Persönlichkeiten anzufertigen, und zwar bestellte die Schmeichelei der griechischen Städte diese Ehrenstatuen häufig in heroischer Nacktheit. Hauptsächlich scheint es Lysipp zu sein, der diese Kunstgattung in Aufnahme brachte: seine

*) [Statt der etwas ungenauen Beschreibung des Caestus, wie sie Collignon bietet, zog ich es vor, die Worte Helbig's (a. a. O.) in den Text einzusetzen.]

Fig. 257. Porträtstatue eines griechischen Fürsten. Bronzestatue aus Rom. (Rom, Thermenmuseum.)

berühmte Statue des auf die Lanze sich stützenden Alexander diente sicher als Modell für die Bildnisse jener griechischen Fürsten, die sich etwas darauf zu gut thaten, in Haltung und Bewegungen den Eroberer Asiens nachzuahmen. Das Porträt eines solchen Fürsten möchte man am liebsten in einer zweiten Bronze des Thermenmuseums erblicken, die gleichzeitig mit dem Faustkämpfer und an derselben Stelle zum Vorschein kam (Fig. 257) [1]. Besitzt sie auch die mächtige Musculatur eines Athleten, so erweckt doch ihre gesammte Haltung mehr die Vorstellung von einem militärischen Anführer. Die hoch empor greifende Linke auf ein Scepter oder eine Lanze gestützt, während die nachlässig zurückgeschobene Rechte auf dem Gesäss ruht, so schaut er mit hochmüthigem Ausdruck in die Ferne. Er hat sehr bestimmte Gesichtszüge; ein kurzer Bart, der durch eingravirte Löckchen angedeutet ist, bedeckt die Wangen, das Kinn und die Oberlippe. Der Gesichtstypus hat so viel Individuelles, dass man versucht hat, mit Hülfe der Münzen die darge-

1) Antike Denkmäler, I, 1886, Taf. V. Helbig, Führer, II, Nr. 958.

stellte Persönlichkeit zu ermitteln, und der Name des syrischen Königs Alexander I. Bala, den Rossbach vorschlug, hat unstreitig ein gewisses Maass von Wahrscheinlichkeit für sich [1]). Jedenfalls ist die Statue wohl ein hellenistisches, aus irgend einer griechischen Stadt entführtes Werk; eine römische Hand hat in rücksichtsloser Weise auf ihre Brust Buchstaben und Ziffern eingravirt, um den Ort anzugeben, wo die Statue aufgestellt werden sollte.

Die Zahl dieser Beispiele liesse sich leicht vermehren. Doch wir wollten bloss zeigen, bis zu welchem Grad Lysipp auf den Stil der Folgezeit von Einfluss war. Unter allen Factoren, die zusammenwirken mussten, um die neuen Kunstformen ins Leben zu rufen, ist der Einfluss seiner Schöpfungen unbedingt der ausgiebigste und maassgebendste gewesen. Man kann sich dafür auf das Zeugniss der kleinasiatischen Terracotten berufen: ist es doch allgemein bekannt, wie vertraut gerade die lysippischen Typen den Koroplasten von Myrina und Smyrna sind (Fig. 257a), und diese Gunst, deren sie sich bei einer zahlreichen Kundschaft erfreuten, beweist am besten, wie sehr sie dem Zeitgeschmack entsprachen. Sind diese Folgerungen richtig, so erkennen wir damit deutlich die Zwischenglieder, welche die hellenistische Plastik mit der Kunst des alten Hellas verbinden; wir können uns also jetzt von den alten Schulen den neuen Sitzen der Kunst zuwenden, wo der Hellenismus seine Lebenskraft zu bethätigen beginnt.

1) Rossbach, Arch. Anzeiger, Jahrb. des arch. Inst., VI, 1891, S. 69. Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 597, Anm. 3.

Fig. 257 a. Athletenkopf. Terracotta aus Smyrna. (Louvre.)

ZWEITES KAPITEL.

DIE KUNSTSCHULEN ASIENS. 1. PERGAMON.

Nördlich vom Golf von Elaia öffnet sich gegen die Westküste von Kleinasien eine grosse, fruchtbare Ebene, die vom Kaïkos, dem heutigen Bakir-Tschaï, bewässert wird. In seinem Unterlauf bespült er die Ausläufer des Pindasosgebirges; dann nimmt er zwei kleine Zuflüsse, den Selinus und Ketios auf, die von Osten und Westen her einen steilen Hügel einschliessen, der sich in der Form eines abgestumpften Kegels 270 Meter über die Ebene erhebt. Am Fuss dieser Burghöhe liegen heute niedere Häuser mit platten Dächern, aus deren Mitte die zarten Umrisse zahlreicher Minarets und dunkle Cypressen emporragen: es ist die türkische Stadt Bergama, die bescheidene Erbin der Stätte, wo einst die Residenz der Attaliden gelegen hat.

Bis ins dritte Jahrhundert ist die Geschichte Pergamons ohne Bedeutung. Als die Eroberung Alexander's die in der Kaïkosebene angesiedelten Perser zurückgedrängt hatte, erwählte Lysimachos die Burg von Pergamon, um dort seinen Kriegsschatz von 9000 Talenten zu bergen, und übertrug die Bewachung desselben dem Eunuchen Philetairos. Im Jahre 283 benutzte der ungetreue Hüter die Erhebung der asiatischen Städte gegen Lysimachos, um seine Unabhängkeit zu erklären. Dank den Wirren, die der Tod des bei Korupedion gefallenen Lysimachos und die Ermordung des Seleukos hervorriefen, vermochte er Burg und Staatsschatz ohne weiteres seinem Neffen Eumenes zu vermachen. Eumenes dehnte das Erbe aus und bemächtigte sich der ganzen Kaïkosebene; was bei seinem Tode im Jahre 241 auf seinen Nachfolger Attalos überging, war, vom Namen abgesehen, ein richtiges Königreich. Um die Sicherheit des neuen pergamenischen Staates zu befestigen, hatte Attalos

lange Kämpfe gegen die unlängst in Asien angesiedelten Galater zu bestehen. Angelockt durch die Schwäche des makedonischen Königthums waren gallische Stämme um das Jahr 279 in Thessalien eingefallen, hatten Aetolien und die Phthiotis ausgeplündert und einen kühnen Vorstoss bis nach Delphi gemacht. Einer dieser Völkerschwärme war durch Thrazien gezogen und an die Ufer des Hellesponts gelangt, hatte auch diesen überschritten, um in die Dienste des Königs Nikomedes von Bithynien zu treten, der bei Pessinus und Ankyra den Eindringlingen Wohnsitze anwies. Diese Galater waren aber schlimme Gäste: ihre drei Stämme, die Trokmer, Tektosagen und Tolistoboier, behandelten Kleinasien wie ein erobertes Land, brandschatzten die Städte und plünderten das flache Land. Eine Zeit lang vermochte der syrische König Antiochos I. Soter sie im Zaum zu halten und drängte sie nach einer Schlacht, in der seine Elephanten die galatische Reiterei geworfen hatten, in die Grenzen des ihnen angewiesenen Territoriums zurück. Doch bald wurde die Lage wieder bedrohlich. Die Galater nahmen Sold von Antiochos Hierax, dem Bruder des Seleukos II., und kämpften nun bald für den, der sie bezahlte, bald auf eigene Faust, indem sie gelegentlich die Waffen auch gegen die eigenen Verbündeten kehrten: so hielten sie die ganze Halbinsel in beständiger Furcht vor ihren Raubzügen. Nur der pergamenische Staat erwies sich als stark genug, um ihnen Widerstand zu leisten: der neue Herrscher Attalos wehrte sie energisch von seinen Grenzen ab. Ein erster, dicht bei Pergamon erfochtener Sieg, auf den hin Attalos den Königstitel annahm, eröffnete eine ganze Reihe glücklicher Schlachten, die bei Aphrodision, am Kaïkos und am Hellespont gegen Antiochos Hierax und seine gallischen Verbündeten gewonnen wurden [1]). Damit war die Gefahr der gallischen Einfälle beseitigt, und nach einer langen Regierung hinterliess Attalos im Jahre 197 seinem Nachfolger Eumenes II. ein Königreich, das sich vom Aegäischen Meer bis zum Taurus erstreckte. Von 197—159 setzte dann Eumenes II. die erfolgreiche Thätigkeit des Attalos fort, fügte seinen Staaten neue Provinzen hinzu, vergrösserte seine Hauptstadt und machte daraus nach dem Zeugniss Strabo's eine der schönsten Städte der griechischen

1) Vgl. Thraemer, Die Siege der Pergamener über die Gallier, Programmbeilage des Gymnasiums Fellin, 1877. Köhler in von Sybel's Histor. Zeitschrift, XLVII, S. 1 ff. Fr. Köpp im Rhein. Museum, XXXIX, S. 220 ff.

Welt. Es ist bekannt, wie nach der Regierung von Eumenes' Bruder Attalos II. und nach fünf weiteren Jahren, die mit den blutigen Thorheiten Attalos' III. ausgefüllt waren, Rom im Jahre 133 die reiche Herrschaft erbte, die von den Nachfolgern des Eunuchen Philetairos geschaffen worden war.

Wir können hier nicht in allen Einzelheiten die Geschichte der Entdeckungen erzählen, durch die man in den Besitz der pergamenischen Denkmäler gekommen ist[1]). Die seit dem Jahre 1869 durch den deutschen Ingenieur Karl Humann gelegentlich unternommenen und in den Jahren 1878—1880 im Zusammenhang durchgeführten Ausgrabungen haben nicht nur das Berliner Museum um eine stattliche Reihe von Marmorwerken bereichert; sie haben auch für die Kunstgeschichte ganz neues Material geliefert, indem sie die von den Attaliden auf der Burg von Pergamon zusammengedrängten Gebäude zu Tage förderten. An einem vortrefflichen Beispiel wird uns hier gezeigt, wie jene grossen hellenistischen Städte aussahen, wie sie aus dem Vollen geschaffen und mit einem decorativen Geschmack und feinen Sinn für monumentale Symmetrie angelegt waren, die man in den alten griechischen Städten vergebens gesucht hätte. Man findet sich heut zu Tage ganz leicht zurecht in dem Plan der königlichen Stadt, die sich auf künstlich geschaffenen Terrassen an dem Burghügel hinaufzog und ihren krönenden Abschluss in den Bauwerken der Burghöhe fand[2]). Der Besucher, der die von Attalos I. und Eumenes II. errichteten Denkmäler bewundern wollte, folgte einem Hauptweg, der ihn auf eine erste Plattform führte, welche die ganze Breite des Burgbergs einnahm; er kam hier zunächst über die von Säulenhallen umrahmte Agora, auf der u. A. eine Statue des Hermes mit einem Füllhorn stand, das als Wasseruhr diente; von der Nordwestecke des Marktes,

1) Die auf die Ausgrabungen bezügliche Literatur stellt Trendelenburg im Artikel Pergamon in Baumeister's Denkmälern zusammen. Wir nennen hauptsächlich den Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling und Raschdorff: Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon, Jahrb. der k. preuss. Kunstsammlungen, I, 1880, S. 127—224; ferner Conze, Humann, Bohn, ebenda, 1882 [und 1888]. Die Ausgrabungen werden in einem umfassenden Werk veröffentlicht, von dem schon mehrere Theile erschienen sind: Alterthümer von Pergamon, II, Das Heiligthum der Athena Polias Nikephoros, von Bohn, Berlin, 1885; IV, Die Theaterterrasse, von demselben, 1896; V, 2 Das Trajaneum, von Stiller und Raschdorff, 1895; VIII, Die Inschriften von Pergamon, von Max Fraenkel, Fabricius und Schuchhardt, Berlin, 1890—1895.

2) Ueber die Topographie von Pergamon vgl. Trendelenburg, a. a. O.; ferner die gedrängte Darstellung von Thiersch in seiner Schrift: Die Königsburg von Pergamon, Stuttgart, 1883; endlich Conze in den Sitzungsberichten der Berl. Akademie, 1884, S. 7—15.

Fig. 257 b. Waffenrelief von der Athenahalle zu Pergamon.

wo ein kleiner Dionysostempel sich erhob, konnte er mit einem Blick die grosse Terrasse entlang schauen, auf der man zum Theater gelangte. War er dann vom Markt zu der nächst höheren Plattform aufgestiegen, so bewunderte er die gewaltige Masse des grossen Altars, der dem Zeus und der Athene geweiht und in verschwenderischer Weise mit Sculpturen geschmückt war. Folgte er dem Hauptweg noch weiter, so kam er durch das von einem hohen Thurm gedeckte Burgthor und befand sich nun auf einem 80 Meter langen Bergplateau. Auf der Westseite desselben erhob sich einst der Tempel der Athena Polias Nikephoros, das älteste Heiligthum der Stadt. Auf der künstlichen Terrasse rings um diesen Tempel bemerkte man einen ganzen Wald von Statuen, Bildnisse von Angehörigen des Königshauses und Bronzegruppen, die das Andenken an Siege der Attaliden lebendig erhalten sollten. Auf der Nord- und Ostseite öffnete sich die schöne, regelmässige Flucht zweier grossen Säulenhallen, die im rechten Winkel an einander stiessen und zwei Geschosse über einander besassen. Zwischen den ionischen Säulen des Obergeschosses zog sich eine Balustrade hin, die mit reichem Reliefschmuck versehen war. Trophäen aus griechischen oder galatischen Waffen[1]) sah man da abgebildet (Fig. 257b), eine malerische und in ihrer Art neue Decoration, das erste Beispiel jener Siegestrophäen, die später von der römischen Kunst so häufig an den Triumphbögen angebracht wurden. Auf das Obergeschoss der Nordhalle öffneten sich aller Wahrscheinlichkeit nach die Säle einer von Eumenes gegründeten Bibliothek, die mit der zu Alexandria den Vergleich aushalten konnte. Nahe dabei, wenn nicht geradezu in denselben Räumen, hatten die Attaliden einen Theil ihrer Kunstschätze vereinigt, deren Auswahl von ihrem eigenartigen und geläuterten Geschmack Zeugniss ablegt. Die königliche Sammlung enthielt in der That sehr mannigfaltige Werke, die bekleideten Chariten des archaischen Meisters Bupalos[2]), einen ehernen Apollo des Aegineten Onatas[3]), das Symplegma des jüngeren Kephisodot[4]). Zwei Statuen, darunter eine Athene, sind bei den Ausgrabungen

---

1) Vgl. Hans Droysen, Die Balustradenreliefs: Alterthümer von Pergamon, Band II, 1885, S. 93, und Taf. XLIII—L.

2) Vgl. Band I, S. 149.

3) Vgl. Band I, S. 296.

4) S. oben S. 486.

wieder zum Vorschein gekommen; sie vertreten in dieser Sammlung den grossen, attischen Stil des fünften Jahrhunderts[1]). Wir haben es hier gewissermaassen mit der ersten Bethätigung kunstgeschichtlicher Interessen zu thun, und die beachtenswerthe Folge davon war, dass Pergamon, Dank den Hülfsmitteln, die seine Bibliothek und das königliche Museum darboten, der Hauptsitz der Studien über griechische Kunstgeschichte werden sollte.

Die höchste Höhe des Burgbergs, die der königliche Palast einnahm, ist uns viel weniger gut bekannt. Ein grosser, dem Trajan geweihter Tempel, der später dort oben erbaut wurde, bezeugt, dass die Römer die oberste Terrasse gründlich verändert haben. Sehr glücklich hatten übrigens die Attaliden die Stelle für ihren Palast sich ausgesucht: mit einem Blick konnten sie von dort die ganze, stolze Stadt überschauen, die ihre eigenste Schöpfung war und an allen Enden ihren Ruhm verkündigte.

§ 1. DIE PERGAMENISCHE PLASTIK. DIE WEIHGESCHENKE DES ÄLTEREN ATTALOS.

Man hat öfters die pergamenischen Könige mit den Mediceern verglichen. Prunksucht und leidenschaftliche Liebe zu den Künsten haben in der That die beiden Herrscherhäuser gemein; nur mit dem Unterschied, dass es in der neuen Hauptstadt nicht wie in Florenz alte künstlerische Ueberlieferungen gab. Die pergamenische Schule ist gleich der Stadt eine Schöpfung der Attaliden. Es lässt sich sogar darüber streiten, ob jene Gruppe von Hofkünstlern verschiedenster Herkunft, die zur Verschönerung der fürstlichen Residenz und zur Verherrlichung des Königshauses hier sich zusammengefunden haben, streng genommen auf den Namen einer Schule Anspruch machen können. Immerhin musste während der mehr als hundert Jahre, die zwischen der Thronbesteigung Attalos' I. und der römischen Annexion verstrichen, das beständige Zusammenwirken an den gleichen Aufgaben und an einer und derselben Stelle unter diesen Meistern eine gewisse Einheit ihrer künstlerischen Richtung zur Folge haben. Insofern wird man allerdings von einer perga-

1) Conze, Sitzungsberichte der preuss. Akad., 1893, S. 207. Winter, Weibliche Figur aus Pergamon, Arch. Anzeiger, 1894, S. 43. Ueber die Kunstsammlung der Attaliden vgl. Fränkel, Alterthümer von Pergamon, VIII, Nr. 48—50.

menischen Kunst sprechen dürfen. Es lösten sich in ihr natürlich verschiedene Generationen von Künstlern ab, und so gilt es zwischen denen der Anfangszeit und jenen späteren zu unterscheiden, die schon den Vortheil einer gewissen Tradition genossen.

Plinius erwähnt unter den berühmten Bronzebildnern auch Künstler, die zu Pergamon gearbeitet haben: „Mehrere Künstler bildeten die Schlachten des Attalos und Eumenes gegen die Gallier, Isigonos, Phyromachos, Stratonikos und Antigonos, der auch Bücher über seine Kunst schrieb“ [1]). Sind diese Meister gleichzeitig? und was wissen wir über einen jeden von ihnen [2])? Der Name des Isigonos ist sicherlich unrichtig überliefert. Michaelis hat gezeigt, dass er durch den des Epigonos zu ersetzen ist, eines Bildhauers, den wir durch andere Schriftquellen kennen und dessen Thätigkeit in Pergamon durch mehrere Inschriften bezeugt wird. Epigonos stellt sich so recht als Künstler des dritten Jahrhunderts dar. Er behandelte nach Plinius dieselben Gegenstände, die auch das Repertoire der damaligen attischen und sikyonischen Bildhauer ausmachten, d. h. also Bildnisse von Philosophen, Schauspielern und Athleten [3]). Man hat in Pergamon zweimal seinen Namen an Postamenten gefunden, die Porträtstatuen getragen haben müssen [4]). Schon vor 263 arbeitete er für die pergamenischen Herrscher und führte für den alten Attalos, den Vater von Attalos I., ein Viergespann zur Verewigung eines olympischen Wettsieges aus. Er nahm ohne Zweifel am Hofe Attalos' I. eine bevorzugte Stellung ein, denn sein Name steht auf der Basis eines grossen Denkmals, das zu Ehren des Königs von seinem Oberfeldherrn Epigenes und von denjenigen Officieren und Soldaten errichtet wurde, die gegen Antiochos Hierax und die galatischen Schaaren erfolgreich gekämpft hatten [5]). In der ansehnlichen Gruppe war die Hauptfigur die des Attalos. Die Analogie spricht dafür, seinen Namen auch in einer verstümmelten Inschrift wieder einzusetzen, die von einem Siegesdenkmal stammt, das nach den letzten Siegen über

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 84: Plures artifices fecere Attali et Eumenis adversus Gallos proelia, Isigonus, Phyromachus, Antigonus qui volumina condidit de sua arte.

2) Vgl. über diese Frage: Urlichs, Pergamenische Inschriften, Würzburg, 1883. Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 117. Trendelenburg, a. a. O., S. 1229. Michaelis, Jahrb. des arch. Inst., VIII, 1893, S. 131.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 87.

4) Fränkel, Inschriften von Pergamon, Nr. 31—32. Löwy, ebenda, Nr. 157 und 157a.

5) Fränkel, a. a. O., Nr. 29. Ἐ[π]ιγόνου ἔργα. Vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 154i.

Antiochos und die Galater errichtet worden war[1]). Danach lässt sich leicht vermuthen, welcher Art die zwei gefeiertsten Statuen des Epigonos, sein Posaunenbläser (tubicen) und „das seine tote Mutter liebkosende Kind", gewesen sein dürften[2]): wir werden später sehen, dass gute Gründe dafür sprechen, sie mit dem grossen Weihgeschenk des Attalos in Verbindung zu bringen. Alle diese Beziehungen lassen es zweifellos erscheinen, dass Epigonos zur Gruppe der älteren pergamenischen Bildhauer gehört. Diese Gruppe bilden ausserdem folgende Künstler, deren Namen gleichfalls auf pergamenischen Inschriften vorkommen[3]): zunächst der schon erwähnte (S. 524) Xenokrates, der ein Schüler des Lysipp war; ferner ein Thebaner Namens Myron, den man wohl mit einem von Plinius erwähnten Erzbildner identificiren darf; in Smyrna zeigte man von ihm eine Statue einer alten, betrunkenen Frau[4]); endlich noch ein anderer Erbe eines berühmten Namens, Praxiteles, der vermuthlich aus Athen stammte. Die Namen dieser Künstler liest man auf Postamenten, die bei den Ausgrabungen zum Vorschein kamen und aller Wahrscheinlichkeit nach zu den Siegesdenkmälern Attalos' I. gehörten; somit dürften diese Meister Zeitgenossen des Epigonos sein.

Die Lebenszeit der anderen drei von Plinius erwähnten Bildhauer bleibt zweifelhafter. Antigonos, der Künstler und Kunsthistoriker zugleich war und eine Abhandlung über Toreutik, sowie eine Biographie der berühmten Maler verfasste, kann noch zu der alten Gruppe gehören[5]). Stratonikos von Kyzikos ist ganz besonders als Toreut bekannt; aber seine Zeit lässt sich mit Sicherheit nicht angeben. Den Phyromachos endlich, der aus Athen stammte, darf man zu den Bildhauern Eumenes' II. zählen[6]). Eine Inschrift von Delos erwähnt ihn in der That in Gesellschaft eines Landsmannes Nikeratos, der laut einer anderen delischen Inschrift[7]) für Eumenes II. ar-

---

1) Fränkel, Nr. 22. Löwy, Nr. 154c. *[Ἀπὸ τῆς ἐν Φϱ]υγίᾳ τῇ ἐφ' Ἑλλ[η]ς- | [πόντῳ πϱὸς] Ἀντίοχον μάχης. | [Ἐπιγ]όνου ἔ[ϱγα].*

2) Epigonus . . . praecessit in tubicine et matri interfectae infante miserabiliter blandiente. Plinius, Nat. Hist., 34, 88.

3) Löwy, ebenda, Nr. 154, S. 321.

4) Plinius, Nat. Hist., 36, 33. Vgl. Weisshäupl, *Ἐφημ. ἀϱχ.*, 1891, S. 151.

5) Michaelis, Jahrbuch des arch. Inst., VIII, 1893, S. 131.

6) Urlichs, Pergamen. Inschriften, S. 23.

7) *Νικήϱατος Φυϱόμα[χος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν.* Löwy, Nr. 118. Nikeratos allein kommt auf einer anderen delischen Inschrift vor: Löwy, Nr. 147. Vgl. Homolle, Monuments grecs, Nr. 8, 1879, p. 44.

beitete. Es ist derselbe Phyromachos, der für das Nikephorion zu Pergamon eine berühmte, im Jahre 156 vom bithynischen Könige Prusias II. entführte Asklepiosstatue schuf; ausserdem wissen wir von ihm, dass er Bildhauer und Maler in einer Person war[1]). Wir haben es also allem Anschein nach mit zwei Gruppen von Künstlern zu thun, von denen die einen unter Attalos I. am Werk waren, während die anderen unter Eumenes die Thätigkeit ihrer Vorgänger fortsetzten. Zunächst wenden wir uns denjenigen Denkmälern zu, welche mit den Namen der älteren Gruppe bezeichnet sind.

In dem Tempelbezirk der Athena Polias Nikephoros ist man bei den Ausgrabungen auf eine Reihe von Postamenten gestossen, die aus einem verdeckten, massiven Kern und aus Stand- und Deckplatten von blaugrauem Marmor bestehen[2]). Die horizontalen Deckplatten zeigen noch ausgetiefte Standspuren für Bronzestatuen und daneben die schon erwähnten Künstlerinschriften. Die Inschriften auf den Standplatten aber zählten die Siege des Attalos auf: wir haben es also mit Trümmern des grossen Siegesdenkmals zu thun[3]). Sind auch die zahlreichen Erzstatuen, die einst auf diesen Postamenten standen, jetzt sämmtlich verschwunden, so können wir doch nach zwei auf uns gekommenen Repliken sehr genau ermessen, in welchem Stil die verlorenen Originale gehalten waren. Die neuesten Forschungen haben nämlich das Urtheil Raoul-Rochette's bestätigt, der schon im Jahre 1830 mit den pergamenischen Sculpturen zwei in Rom befindliche Werke in Zusammenhang brachte, den sogenannten „Sterbenden Fechter“ des Capitols, und eine Gruppe, die damals zur Sammlung Ludovisi gehörte und lange für Arria und Pätus galt[4]).

---

1) Plinius (34, 146) setzt ihn in die Zeit um die 121. Olympiade, ein Irrthum, den Brunn (Griech. Künstler, I, 443) bekämpft hat. Es scheint mir nicht erwiesen, dass es, abgesehen von dem Phyromachos vom Erechtheionfries (s. oben S. 101 f.), noch einen zweiten Bildhauer dieses Namens gegeben hat. Phyromachos von Pergamon kann auch der Urheber eines Priapos (Anthol. gr., II, 120, 9) und eines von Alkibiades gelenkten Viergespannes sein, das Plinius (34, 80) erwähnt. Bemerkenswerth ist, dass auch Nikeratos den Alkibiades dargestellt hatte. (Plinius, ebenda.)

2) Alterthümer von Pergamon, II, S. 84; Löwy, Inschr. griech. Bildh., S. 114; Trendelenburg, a. a. O., S. 1231.

3) Vgl. Fränkel, Das grosse Siegesdenkmal Attalos' des ersten, Philologus, 1895, LIV, S. 1. Fränkel ist der Ansicht, dass dies Denkmal sämmtliche über Antiochos und die Galater davongetragenen Siege verherrlichen sollte. Somit sei es etwas später als diese Kriege, d. h. also ins Jahr 228 anzusetzen. Folgende Inschrift dürfe als die gemeinsame Widmung für sämmtliche Statuen betrachtet werden: *Βασιλεὺς Ἄτταλος τῶν κατὰ πόλεμον | ἀγώνων χαριστήρια Ἀθηνᾶ.* Pergamen. Inschriften, Nr. 21. Löwy, Inschr. griech. Bildh., 154a.

4) Die Geschichte der auf diese beiden Denkmäler bezüglichen Deutungsversuche bietet S. Reinach, Rev. arch., XII, 1888, p. 280 s.

Der Stil dieser offenbar nach Bronzeoriginalen hergestellten Repliken, sowie der asiatische, vom Sipylon oder von der Insel Phurni (bei Samos) stammende Marmor derselben lässt diese beiden Denkmäler als nahe verwandt erscheinen; allem Anschein nach sind es in Kleinasien angefertigte Copien nach Erzbildern, welche zum grossen Siegesdenkmal des Attalos gehörten. Der sogenannte sterbende Fechter mit dem goldenen Torques um den Hals ist ein verwundeter Gallier, dessen rechte Seite von einem Schwertstich durchbohrt ist (Fig. 258)[1]. Er ruht ausgestreckt auf seinem Schild; seine Kriegstrompete, mit der er soeben noch zum Angriff geblasen, ist seinen Händen entsunken und liegt ihm vor den Füssen. Gelehnt auf den rechten Arm, den er von seiner blutenden Wunde abspreizt, das Haupt geneigt, die Züge von Schmerz verzerrt, aber das Antlitz noch stolz und entschlossen, so erwartet er in stoischer Fassung den nahen Tod. An und für sich bietet die Darstellung eines tödlich verwundeten Kriegers nichts Neues; zahllose Male seit den Giebeln von Aegina hatte die griechische Kunst einen solchen dargestellt. Und doch, wenn man die ganze Erscheinung und den Gemüthsausdruck dieses Sterbenden prüft, so wird man bald der Originalität der Darstellung gerecht: zum ersten Male erscheint hier in der Kunst der Typus des nordischen Barbaren wiedergegeben mit einer bis ins Kleinste gehenden Naturwahrheit. Dieses bis auf den Schnurrbart der Oberlippe glattrasirte Gesicht, dieses dichte, tief in die Stirn gewachsene und struppig zu Berge stehende Haar, dieser mächtige Knochenbau, das sind Alles Züge, die der bekannten Schilderung Diodor's durchaus entsprechen[2]; hier haben wir einen von jenen Galatern „von hohem Wuchs und feuchter, heller Haut“, mit dem blonden Haar, das sie durch den stetigen Gebrauch einer kalkhaltigen Salbe noch röthlicher zu machen wussten; beständig strichen sie es aus der Stirn nach hinten, „so dass sie den Satyrn oder Panen ähnlich wurden“. Zu dieser genauen Beobachtung der ethnographischen Treue kommt noch eine sehr lebendige, mit Einzelheiten reich ausgestattete Ausführung hinzu, die aus der capitolinischen Statue ein hervorragendes Werk macht. Man begreift leicht, dass ein solches Stück bei dem

---

1) Helbig, Führer, I, Nr. 529. Belger (Jahrb. des arch. Inst., II, 1888, S. 150—152) hat sehr gut nachgewiesen, dass der Gallier sich nicht selbst die Brustwunde beigebracht hat, wie wohl behauptet worden ist.

2) Diodor., V, 28.

ihm eigenen Verdienst aus seinem Zusammenhang herausgelöst werden konnte; ist es da zu kühn, wenn man den Posaunenbläser des Epigonos, durch den dieser Künstler nach Plinius sich selbst übertroffen hatte, in unserer Statue wiedererkennen will?

Die Gruppe aus Villa Ludovisi, die jetzt im Museo Boncompagni steht, zeigt ähnliche Vorzüge, nur ist sie noch dramatischer in der Auffassung (Fig. 259)[1]. Dargestellt ist ein blutiger Vorgang bei

Fig. 258. Sterbender Gallier. (Rom, capitolinisches Museum.)

einer der Niederlagen, die so herb über die räuberischen Krieger hereinbrachen. Statt sein lebendes Weib in die Hände des Feindes fallen zu lassen, giebt ihm der Gallier lieber selbst den Todesstoss. Sie bricht sterbend zusammen, gehalten vom Arm des Barbaren, der sie nicht überleben wird, denn schon stösst er das Schwert sich oben in die Brust, wobei er dem Griechen noch einen wüthenden, herausfordernden Blick zuwirft. Derselbe Realismus, derselbe kraftvolle Stil zeichnet auch diese Gruppe aus; ihre kühn sich aufbauenden Umrisse verrathen deutlich, dass ihr ein Bronzeoriginal zu Grunde liegt.

Wir kennen somit jetzt zwei Hauptstücke des pergamenischen Siegesdenkmals. Da Epigonos sicher daran mitgearbeitet hat und

1) Helbig, Führer, II, Nr. 878.

da sein Posaunenbläser einen Bestandtheil desselben bildete, so liegt es sehr nahe, ein anderes Werk von ihm, das Plinius in gleichem Maasse rühmt, ebenfalls damit in Verbindung zu bringen: ich meine „das seine sterbende Mutter liebkosende Kind“ [1]). Man wird weiterhin diesen Gegenstand in einer neuen Reihe von pergamenischen Sculpturen wiederkehren sehen, aber mehr als eine Umgestaltung, denn als eine originale Schöpfung [2]). Nach einer sehr ansprechenden Vermuthung handelt es sich dabei um eine gallische Mutter; auch diese Gruppe hätte dann auf einem jener Postamente auf der Burg von Pergamon gestanden. Vielleicht hatte Epigonos die erste Anregung dazu einem Gemälde des thebanischen Malers Aristeides entnommen, auf dem man ein bei der Erstürmung einer Stadt zu Tode verwundetes Weib sah, sowie ein Kind, das nach der Brust dieser seiner sterbenden Mutter verlangt*). Ein gallisches Weib zur

Fig. 259. Gallier und Gallierin. Marmorgruppe. (Rom, Museo Boncompagni.)

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 87.

2) Es handelt sich um das von Attalos nach Athen gestiftete Weihgeschenk. In einem sehr interessanten Aufsatz (Jahrb. des arch. Inst., VIII, 1893, S. 119) hat Michaelis die Vermuthung ausgesprochen, dass Epigonos auch der Urheber der athenischen Statuen sei, und dass der fragliche Vorwurf dort zum ersten Male auftrete. Wir haben uns lieber der von S. Reinach (Revue des Études grecques, VI, 1894, p. 37—44) entwickelten Ansicht angeschlossen.

*) [Plinius, Nat. Hist., 35, 98.]

Heldin dieser rührenden Scene zu machen, lag offenbar einem Meister wie Epigonos sehr nahe; springt doch die Verwandtschaft zwischen einem solchen Gegenstand und zwischen dem der Gruppe aus Villa Ludovisi in die Augen.

Thut es noth, die Neuheit dieser Motive noch besonders zu betonen? Niemals hatte bisher die Plastik so unmittelbar das Pathetische und Dramatische in ihren Bereich gezogen, niemals so heftig erregte Scenen dargestellt, die auf die Nerven ebenso stark wie auf die Seele wirken; niemals hatte sie mit einem solchen Aufwand von realistischen Einzelheiten und blutenden Wunden Vorgänge wiedergegeben, die an und für sich ihre Wirkung nicht verfehlen, als da sind Barbaren, die sich gegenseitig umbringen, sterbende Krieger, Kinder, die ihrer Mutter Leichnam liebkosen, und was dergleichen mehr. Aber wenn so die pergamenischen Künstler uns als Meister dramatischer Gestaltung erscheinen, so besitzen sie doch auch noch andere, echtere Vorzüge. Mit ihnen hält das, was man die ethnographische Treue nennen kann, seinen Einzug in die griechische Kunst. Die griechisch-römische Plastik entlehnte ihnen den von jetzt an feststehenden Typus für die Barbaren des Nordens, für jene Gallier oder Germanen, deren Muth und Kühnheit die Römer ihrerseits kennen lernen sollten[1]).

Die pergamenischen Künstler haben auf dieses Thema der galatischen Niederlagen mehr als einmal wieder zurückgegriffen. Ein Maler hatte ihm ein berühmtes Gemälde gewidmet, das man unter den Kunstwerken der Burg erblickte; eine Terracotta aus Myrina, die einen Elephanten darstellt, der einen Galater zu Boden tritt, giebt vielleicht eine plastische Gruppe wieder, die demselben Darstellungskreis angehört[2]). Wir werden denselben Barbarentypen auch bei einem anderen Weihgeschenk wieder begegnen, das gleichfalls das Werk der Bildhauer des älteren Attalos ist. Im Jahre 201 besuchte nämlich der Besieger der Galater Athen. Man empfing ihn dort mit ausgesuchten Ehren. Offenbar in Erinnerung an diese Reise stiftete der König auf die Akropolis von Athen ein monumentales Weihgeschenk, das gleich jenen anderen in Pergamon eine grosse Anzahl von Figuren umfasste, die in vier Gruppen zerfielen:

1) Vgl. den Aufsatz von S. Reinach über: Les Gaulois dans l'art antique, Rev. arch., 1888, II, p. 273; 1889, I, p. 10, 317.

2) Pottier et S. Reinach, La nécropole de Myrina, p. 318, pl. X.

man sah da eine Gigantomachie, ferner den Kampf der Athener mit den Amazonen, die marathonische Schlacht und endlich die Vernichtung der Galater in Mysien. Nach Pausanias stand das Weihgeschenk an der südlichen Mauer der Akropolis [1]). Die Statuen waren nur zwei Ellen, also ungefähr einen Meter hoch; sie standen der Mauer so nahe, dass an einem stürmischen Tag die Gewalt des Windes eine davon in das Dionysostheater hinabwehen konnte [2]); es waren also wohl Bronzen von sehr dünnem Guss. Man darf annehmen, dass auch diese Figuren, gleich den Gruppen in Pergamon, auf einzelnen Postamenten sich erhoben, die ihrerseits wieder von einem gemeinsamen Unterbau getragen wurden. Eine grosse, fünf Meter breite Aufmauerung aus Kalkstein, die noch an der Südmauer der Akropolis zu sehen ist, gehört vielleicht zu diesem in verschiedenen Absätzen aufsteigenden Unterbau, auf dem sich die Gruppen über einander aufbauten [3]).

Das Neapler Museum, der Vatican, der Dogenpalast zu Venedig, der Louvre und das Museum von Aix besitzen mehrere Statuen unter Lebensgrösse, die stilistisch eng mit einander verwandt sind und deren Material, jener Marmor mit glattpolirter Oberfläche, aus dem auch der „Sterbende Fechter" besteht, ebenfalls die gemeinsame Herkunft verräth. Mit einzigem Scharfsinn hat zuerst Brunn diese zerstreuten Marmorbildnisse zusammengestellt und erkannt, dass sie die Copien von zehn, zum attalischen Weihgeschenk gehörigen Bronzeoriginalen sind [4]). In Bezug auf die Darstellung stimmen sie genau zu der kurzen Beschreibung bei Pausanias: es macht keinerlei Schwierigkeit, sie den vier von ihm namhaft gemachten Gruppen zuzuweisen. Zur Gigantomachie gehört der

---

1) Pausanias, I, 25, 2.

2) Plutarch, Anton., 60.

3) Michaelis, Athen. Mittheil., II, S. 5 ff. Es ist heut zu Tage zwecklos, die Annahme zu erörtern, wonach das attische Weihgeschenk in Athen aus einer Reihe von Reliefs bestanden haben sollte. Diese Vermuthung, die besonders Visconti und Schubart verfochten, hat Michaelis a. a. O. kritisch beleuchtet.

4) Brunn, Annali, 1870, p. 292 ff. Die Literatur findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1411. S. Reinach, Rev. arch., 1888, 1889. Ueber die Geschichte der sieben im Jahre 1514 in Rom gefundenen Statuen handelt Michaelis, Jahrb. des arch. Inst., 1893, S. 119. Diese Statuen werden zuerst im Jahre 1514 in einem Brief des Filippo Strozzi erwähnt; im Jahre 1515 hat sie Claude Bellièvre aus Lyon beschrieben. Wegen der Abbildungen vgl. Monumenti inediti, IX, Tav. 19, 21; Baumeister, Denkmäler, S. 1242 ff.; Overbeck, Griech. Plastik, II[4], Fig. 189, wo sämmtliche zehn Statuen vereinigt sind.

Riese in Neapel, der leblos am Boden ausgestreckt liegt und die Haut eines Thieres um seinen linken Arm geschlungen hat, während

Fig. 260. Gigant vom attalischen Weihgeschenk. (Neapler Museum.)

die Rechte noch in den halbgeschlossenen Fingern den Schwertgriff hält (Fig. 260). Von der Amazonenschlacht kennen wir nur

Fig. 261. Amazone vom attalischen Weihgeschenk. (Neapler Museum.)

noch eine Figur, eine todte Amazone, die aus der Sammlung Farnese ins Neapler Museum gekommen ist (Fig. 261). Dieses Marmorbild

hat ein neues Interesse gewonnen, seit Michaelis in einem Baseler Skizzenbuch eine um 1540 hergestellte Zeichnung gefunden hat, die uns die Amazone vor der sehr entstellenden Ergänzung zeigt [1]). Wir sehen auf der Zeichnung genau dieselbe Figur, aber mit einem Kind daneben, das auf dem Boden neben der zerbrochenen Lanze liegt und nach dem Busen der todten Kriegerin langt. Da die Neapler Statue deutliche Spuren von Ueberarbeitung an sich trägt, so liess sich nun leicht der Schluss ziehen, dass der mit der Ergänzung beauftragte Bildhauer die verstümmelte Figur des Kindes einfach weggemeisselt hat. Die Athener Amazone war demnach eine Nachahmung der „Sterbenden Mutter" des Epigonos; der Künstler „hatte die Absicht gehabt, eine seiner Amazonen einem der gallischen Weiber ähnlich zu machen, indem er sich ein rührendes und längst populäres, von seinem Vorgänger erfundenes Motiv zu Nutze machte" [2]).

Zur marathonischen Schlacht gehören, wie man unschwer erkennt, drei der auf uns gekommenen Figuren. Zunächst ein sterbender oder todter Perser des Neapler Museums; in asiatischem Costüm liegt er regungslos zwischen seinem Schild und seinem Säbel mit gekrümmter Klinge (Fig. 262). Ferner im Vatican ein nackter Krieger mit persischer Mütze, der auf sein linkes Knie gesunken ist und so den Lanzenstoss eines Atheners zu pariren sucht [3]). Endlich besitzt das Museum in Aix die Statue eines persischen Kriegers, der gleichfalls das linke Knie auf den Boden stützt und sich mit seinem Schilde zu decken sucht [4]).

---

1) Michaelis, Jahrbuch des arch. Inst., 1893, S. 122, Fig. 2. [S. dagegen Petersen, Röm. Mitth., 1893, S. 251 ff.]

2) Diese sehr ansprechende Vermuthung, wodurch S. Reinach die von Michaelis aufgestellten Folgerungen etwas modificirte, findet man in der Revue des Études grecques, 1894, p. 43, entwickelt. Zu derselben Gruppe gehörte auch eine knieende Amazone, die jetzt verloren ist; sie befand sich einst in der Sammlung des Giac. Paluzzi Albertoni; eine Zeichnung davon giebt das Kupferwerk Cavalieri's, III, 43; vgl. Jahrbuch, 1893, S. 126, Fig. 5. Mayer (Jahrbuch des arch. Inst., II, 1887, S. 77—85, Taf. VII) hat vorgeschlagen, auch noch eine Gruppe aus dem Casino der Villa Borghese, die eine Amazone zu Pferd im Kampf gegen zwei gefallene Krieger zeigt, mit dem attalischen Weihgeschenk in Verbindung zu bringen. Allein diese Vermuthung stützt sich auf keinerlei sichere Beweismittel. Eine kleine Bronze des Britischen Museums (Jahrbuch, I, 1886, S. 86) ist zweifellos einer Figur des Weihgeschenks nachgebildet.

3) Mon. ined., IX, Taf. 21, 6. Helbig, Führer, I, Nr. 384. S. Reinach (Rev. arch., XIII, 1889, p. 14, note 3) erkennt darin, ohne dass dies sonderlich wahrscheinlich wäre, einen mit den Amazonen verbündeten Krieger.

4) O. Benndorf, Athen. Mittheil., I, 1876, S. 167, Taf. VII. Der Cardinal de Polignac erwarb sie in Rom, während er dort Gesandter war (1725—1732) und liess sie durch den französischen Bildhauer Adam restauriren, in dessen Besitz sie sodann verblieb.

Die vier Gallierstatuen, die man heute kennt, versetzen uns wieder in jenen Bildercyklus, der den pergamenischen Bildhauern so ganz geläufig war[1]). Drei davon besitzt das Museum in Venedig: es ist das zunächst ein bärtiger Gallier, mit einem Gewand, das an eine griechische Exomis erinnert; mit dem einen Knie berührt er den Boden, in der Rechten hält er aber noch das Schwert, zur Abwehr bereit. Sodann ein junger, bartloser Krieger, dessen

Fig. 262. Perser vom attalischen Weihgeschenk. (Neapler Museum.)

Barbarennatur sehr deutlich angegeben ist; er stürzt hintenüber mit Bewegungen, die mehr gewagt als glücklich sind. Der dritte endlich liegt todt ausgestreckt mit einem Gürtel um die Lenden und mit dem linken Arm noch in den Handhaben des Schildes. Ein Gallier des Neapler Museums im Helm und mit einer Wunde in der Seite, der sich mühsam auf den einen Arm stützt, ist augenscheinlich eine freie Wiederholung des von Epigonos in seinem Posaunenbläser be-

1) Mon. ined., IX, Taf. 18—19. In dem S. 550 Anm. 4 citirten Aufsatz schlägt Benndorf vor, zwei Statuen der Sammlung Torlonia in Rom, von denen die eine bei Clarac, Mus. de Sculpt., t. V, pl. 854 C, Nr. 2211 c, abgebildet ist, während die andere den Namen des Copisten Philumenos trägt (Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 381), mit dieser Galliergruppe zu vereinigen. Vgl. S. Reinach, Rev. arch., 1889, p. 14, der zu derselben Gruppe eine Statue im Giardino Torrigiani zu Florenz rechnen möchte. Noch zwei kleinere Bronzen des Britischen Museums gehören in diesen Zusammenhang: die eine ist die Replik einer uns bekannten Figur, die andere geht wahrscheinlich auf eine uns verlorene zurück. Vgl. Wolters, Jahrbuch, I, 1886, S. 85.

handelten Themas [1]). Eine der besten Figuren dieser Reihe befindet sich im Louvre (Fig. 263) [2]). Dieser junge Gallier mit dem wilden Antlitz, der trotz der beiden Wunden, aus denen das Blut rieselt, noch immer etwas Fürchterliches hat, ist von kraftvoller Ausführung und schön in seiner Bewegung. Man findet bei ihm zum Theil dieselben stilistischen Vorzüge, die bei der Galliergruppe aus Villa Ludovisi so erfreulich auffallen.

Fig. 263. Verwundeter Gallier, Marmorstatue. (Louvre.)

1) Mon. ined., IX., Taf. 20, 4. Es ist nicht sicher, ob der Kopf zugehörig ist: Wolters, Jahrbuch, I, 1886, S. 85. Vgl. über diese Figur W. Malmberg, ebenda, S. 213.

2) S. Reinach, Bull. de corresp. hellén., XIII, 1889, p. 123, pl. I. Trotz der Einwände dieses Gelehrten scheint uns der Ergänzer der Statue das Richtige getroffen zu haben, indem er dem Gallier in seine rechte Hand ein Schwert gab und an seinem linken Arm die Handhaben eines Schildes anbrachte.

Und doch lernen wir im Ganzen genommen durch die Copien des athenischen Weihgeschenks Werke kennen, die erheblich geringer sind als die uns bekannten Repliken des grossen Siegesdenkmals in Pergamon. Der Stil ist trockener, magerer. In den Stellungen kommen offenbar Wiederholungen vor, wovon man sich leicht überzeugen kann, wenn man z. B. Fig. 260 und 261 mit einander vergleicht. Einige Bewegungsmotive sind im höchsten Grade gesucht. So viel ist sicher, die von Attalos nach Athen gestifteten Statuen waren nicht, wie man gelegentlich angenommen hat, verkleinerte Copien nach den Gruppen des Siegesdenkmals, sondern Originalwerke, die allerdings die eine oder andere Reminiscenz an jenes Denkmal enthielten: so z. B. in der Gestalt der sterbenden Amazone. Es frägt sich nun, welchem Künstler man sie zuschreiben soll. Die Zeit der Widmung, die zweifellos erst nach dem Jahre 200 geschah, verbietet es, an Epigonos zu denken, dessen Thätigkeit sich so weit hinab nicht kann erstreckt haben. Man hat also das Werk jüngerer Bildhauer von geringerer Begabung darin zu erblicken.

An der schon angeführten Stelle (o. S. 541) erwähnt Plinius ausdrücklich neben den Siegesdenkmälern des Attalos auch solche, die für Eumenes hergestellt wurden. Denkt er dabei an Eumenes II., und fügten also die pergamenischen Künstler des zweiten Jahrhunderts neue Werke zu dem sogenannten „galatischen Bildercyklus" hinzu? Man wird dies annehmen dürfen. Eine grosse, auf Delos gefundene Basis trägt eine metrische Widmung, worin auf einen von Philetairos, dem Bruder Eumenes' II., über die Galater im Jahre 189 davongetragenen Sieg angespielt wird[1]). Diese Basis trug zweifellos Statuen von Nikeratos' Hand (*Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα*), welche eine unbekannte Persönlichkeit Namens Sosikrates gestiftet hatte. Nun haben die im Jahre 1882 durch S. Reinach auf Delos vorgenommenen Ausgrabungen eine Marmorstatue zu Tage gefördert, die vielleicht in diesen Zusammenhang gehört (Fig. 264). Sie ist leider unvollständig, indem ihr Obertheil, der aus einem besonderen Block gehauen war, nicht aufgefunden werden konnte[2]). Dargestellt ist ein ins rechte Knie gesunkener Krieger, dessen Haltung entschieden an die des Galliers im Louvre (Fig. 263) erinnert. Neben ihm steht

1) Homolle, Mon. grecs, 1879, p. 44. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 147.

2) S. Reinach, Bull. de corresp. hellén., 1884, p. 179, und 1889, p. 112, pl. II. Die Statue steht jetzt im Athener Centralmuseum: Kavvadias, Catalog, Nr. 247.

ein Helm an der Erde, dessen Form man unter den Waffen nachweisen kann, die an der pergamenischen Athenehalle ausgemeisselt waren (vgl. o. Fig. 257 b). Haben wir es also vielleicht mit einem Galater zu thun, der sich gegen einen griechischen Reiter vertheidigt? und gehört wohl diese Figur zu der von Nikeratos ausgeführten

Fig. 264. Kämpfender Krieger aus Delos. (Athen, Centralmuseum.)

Gruppe? Wolters hat diese Vermuthung durch überzeugende Argumente zu stützen gewusst[1]), und so sind wir geneigt, in der Statue von Delos ein pergamenisches Werk aus der Zeit von Eumenes II. zu erblicken. Ist das richtig, so würden die stilistischen Vorzüge dieses Werkes, die markige, kräftige Wiedergabe der Musculatur den Beweis dafür erbringen, dass die Bildhauer der jungen Schule durchaus auf

1) Wolters, Athen. Mittheil., 1890, S. 188 ff. Er weist dabei den Vorschlag S. Reinach's zurück, der die Statue von Delos mit einer anderen Basis verbinden will, auf der Agasias, der Sohn des Menophilos, sich als Künstler nennt.

der Höhe ihrer Vorgänger standen. Dass dem so war, wird durch ein Werk der monumentalen Plastik, dem wir uns nun zuwenden, noch entschiedener bewiesen.

§ 2. DIE SCULPTUREN DES GROSSEN ALTARS IN PERGAMON.

„Zu Pergamon ist ein grosser, marmorner Altar, 40 Fuss hoch uud mit sehr grossen Sculpturen; er enthält eine Gigantomachie“ [1]). Diese Stelle in einer schlechten Notizensammlung des dritten Jahrhunderts ist der einzige antike Text, wo eines der gewaltigsten Bauwerke, das die Ausgrabungen Humann's zu Tage förderten, Erwähnung findet. Der Altar des Zeus und der Athene Nikephoros erhob sich auf der oberen Terrasse der Agora*). Er umfasste zunächst einen gewaltigen Unterbau von nicht ganz quadratischer Form, indem die Nord- und Südseite etwas länger war als die beiden anderen (37,70 m auf 34,60 m) (Fig. 265). Ueber mehreren Stufen folgte zunächst ein glatter Sockel, darauf ein 2,30 m hoher Fries, endlich ein ionisches Kranzgesimse, das in starker Ausladung über den Fries vorsprang. Von Westen her schnitt eine mächtige Freitreppe in den Kern des Bauwerks ein und führte auf 24 Stufen zur Plattform; der Fries zog sich nach ganz neuer Anordnungsweise auch an den Treppenwangen hin, so dass die Treppenstufen in ihn einschnitten; er nahm hier stufenweise an Höhe ab, bis er sich, wie Fig. 266 zeigt, gegen die obersten Stufen hin todtlief. Nach Bohn's Reconstruction war die Plattform rings, mit Ausnahme der Westseite, von ionischen Säulenhallen umzogen, innerhalb dieser Hallen erhob sich eine massive Mauer, deren gegen den Altar gewandte Innenseite mit einem kleineren, nur 1,57 m hohen Fries in viel flacherem Relief geschmückt war. Inmitten der Plattform erhob sich endlich der eigentliche Altar, für den dieser monumentale Unterbau errichtet worden war [2]). Die Zeit der Erbauung scheint sich ziemlich sicher

---

1) „Pergamo ara marmorea magna, alta pedes quadraginta, cum maximis sculpturis; continet autem gigantomachiam.“ Ampelius, Liber memorialis, miracula mundi, XIV. Die Zeilen, in denen Pausanias (V, 13, 8) den Altar des Zeus in Olympia mit dem in Pergamon vergleicht, beziehen sich nur auf den eigentlichen Altar, der sich auf der Plattform des Baues befand.

*) [Wahrscheinlicher ist, dass die Altarterrasse einen eigenen Bezirk bildete. Vgl. Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, I, 1895, S. 4.]

2) Das Architektonische der Anlage hat Richard Bohn im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, I, 1880, S. 156 ff., behandelt. Die dort auf Taf. II gebotene Reconstruction muss aber

ermitteln zu lassen. Ein Bruchstück der grossen Weihinschrift, das bei den Ausgrabungen zum Vorschein kam, steht dem nicht im Wege, in Eumenes II. den Erbauer des Denkmals zu erblicken [1]); aus dem Schriftcharakter der Inschriften, die auf den Hohlkehlen ober- und unterhalb des Frieses standen, hatte Conze schon gleich Anfangs denselben Schluss gezogen [2]). Der Altar des Zeus und der Athene ist also während der Regierung Eumenes' II., das heisst zwischen 197 und 159, begonnen und vollendet worden, in einem Zeitpunkt, wo die Macht der mit Rom verbündeten Attaliden für eine lange Zukunft hinaus gesichert schien.

Fig. 265. Ergänzter Grundriss des grossen pergamenischen Altars.

Wir wenden uns zunächst den Sculpturen des Unterbaus zu. Ein 2,30 m hoher Fries, der sich ohne Unterbrechung in einer Länge von mehr als 120 m hinzog, bot den Bildhauern einen weiten Tummelplatz, um den Kampf der Götter und Giganten in allen Einzelheiten zu schildern. Der Fries bestand aus Platten von krystallinischem, leicht bläulichem Marmor, deren Breite zwischen 0,60 m und 1,20 m

---

in einigen Punkten corrigirt werden. Die Breite der Treppe war grösser und liess auf der Westseite nur rechts und links ein pfeilerförmiges Stück des Unterbaus übrig. Vgl. Fabricius-Trendelenburg in Baumeister's Denkmälern, bei dem Artikel Pergamon, S. 1216, sowie die neue Reconstruction Bohn's in der Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, Berlin. 1895, S. 1. Der Architekt Pontremoli, Stipendiat der Académie de France à Rome, bereitet eine neue Ergänzung des pergamenischen Altares vor. Nach den Angaben, die er mir darüber machte, wird sie sich in folgenden Punkten von der Bohn's unterscheiden: 1) Die Halle auf der Ostseite fällt weg; nach Pontremoli bestanden nur im Süden und Norden solche Hallen, nach Osten aber war die Plattform nicht geschlossen, der Altar nach dieser Seite hin nicht verdeckt. 2) Der kleine Telephosfries war nicht an der Rückwand der Säulenhallen angebracht, sondern rings um den Altar aufgestellt, um zwischen dem eigentlichen Altar und der Menschenmenge, die sich unter den Hallen drängte, als Schranke zu dienen. Der Schmuck dieser Schranke war „nach innen gewandt und liess den eigentlichen Altar an der allgemeinen Decoration theilnehmen". [Diese kurzen Angaben genügen kaum, um sich von Pontremoli's Reconstruction eine Vorstellung zu bilden. Jedenfalls scheint sie — abgesehen von ihrer sonstigen Unwahrscheinlichkeit — mit den Ermittelungen und Berechnungen Robert's (Jahrbuch, III, 1888, S. 98 ff.) kaum vereinbar zu sein.]

1) *Βασιλεὺς Εὐμένης βασιλέως Ἀττάλου καί βα]σι[λ]ίσσης Ἀπολλωνίδος ἐπὶ τοῖς γεγενημένοι]ς ἀγαθ[οῖς Διὶ καὶ Ἀθηνᾶι Νικηφόρωι.* Fränkel, Inschriften von Pergamon, S. 54, Nr. 69.

2) A. Conze, Ueber die Zeit der Erbauung des grossen Altars zu Pergamon (Monatsber. der Berl. Akad., 1881, S. 869 ff.). Nach Conze ist der Altar möglicherweise bei Gelegenheit der Einführung der Nikephoria durch Eumenes II. errichtet worden. Vgl. ein zu Delphi gefundenes Decret der Aetoler: Bull. de corresp. hellén., VI, 1881, p. 372. [Nach Fränkel a. a. O., etwa in der Friedenszeit zwischen 183 und 174.]

schwankt. Nicht alle diese Platten konnten wiedergefunden werden; immerhin bilden die im Berliner Museum vereinigten Bruchstücke ein Ganzes von mehr als 80 Meter Länge. Wenn man die Rotunde und den assyrischen Saal betritt, wo diese Bruchstücke aufgestellt

Fig. 266. Linke Treppenwange des grossen Altars zu Pergamon.

sind, so hat man sofort den Eindruck eines ungeheuren Werkes, das allein schon durch seine Dimensionen auf Beachtung Anspruch hat.

Wenn irgend ein Thema den Künstlern des zweiten Jahrhunderts abgegriffen erscheinen konnte, so war es gewiss das der Gigantomachie. Seit ein archaischer Meister des sechsten Jahrhunderts diese Kämpfe im Giebel des megarischen Schatzhauses zu Olympia*) dargestellt

*) [Vgl. Band I, S. 250f.]

hatte, waren Generationen von Künstlern immer und immer wieder darauf zurückgekommen. Und doch finden wir denselben Gegenstand zu Pergamon in erneuter und verjüngter Gestaltung. Der Rahmen, nach dem die Bildhauer des Eumenes sich richten mussten, war ein ganz anderer als bei den alten monumentalen Decorationen. Hier war der Raum nicht durch die Schrägen eines Giebels beschränkt oder in einzelne Metopenfelder aus einander gerissen; er bildete vielmehr ein einziges langes Band, wo es galt, eine Masse von Figuren vorzuführen, denselben Vorgang von allen Seiten zu beleuchten, alle Wechselfälle eines wüthenden Handgemenges im Einzelnen darzustellen und wie in einem ungeheuren Gemälde den Vorgang zu schildern, den Hesiod in herrlichen Versen besungen hat:

Weit krachte das nahrungsprossende Erdreich
Brennend empor, und in Gluth rings knatterte mächtige Waldung.
Auf nun brauste die Erd' und der Strom des Okeanos ringsum,
Auch das verödete Meer; und die erdgebornen Titanen
Aengstete heisses Gedünst; denn es flammt in die heiligen Lüfte
Endlos, dass auch die Augen der Stärkeren selber geblendet
Starrten dem schimmernden Glanze des Donnerstrahls und des Blitzes.
Fürchterlich drang bis zum Chaos die Schwül' ein. Gleich war der Anblick
Jetzt den Augen zu schaun und der Hall zu vernehmen den Ohren,
Wie wenn gegen die Erd' hochher der gewölbete Himmel
Nahete; denn so möchte der lauteste Schall sich erheben,
Wo die Zermalmte zugleich und der oben Zermalmende krachte:
Also scholl das Getön, da zum Kampf anrannten die Götter.
Wild auch tobten die Wind' und wirbelten Staub und Zerrüttung
Zwischen die streitenden Mächt'; und es stieg graunvolles Getös' auf[1]).

Das war etwa die Vorstellung, von der die Bildhauer sich allem Anschein nach leiten liessen. Allenthalben Kampf, hitziger, verbissener Kampf. Alle grossen Götter, ja auch die Gottheiten zweiten Ranges, nehmen an dem Ringen Theil[2]). Bei der Anordnung ihrer Gegner haben die Bildhauer des Frieses, um Abwechselung zu erzielen, die überraschendsten Zusammenstellungen sich ausgedacht. Diese Söhne der Erde haben zum Theil nach der alten, den frühen griechischen Meistern geläufigen Tradition die menschliche Gestalt beibehalten und

1) Hesiod, Theogonie, v. 686ff. [der Uebersetzung von J. H. Voss].

2) Man hat auf dem Gesims des Frieses die Namen mehrerer Götter und Giganten eingemeisselt gefunden; vgl. Fränkel, Inschriften von Pergamon, Nr. 86—128. Die Giganten heissen: Allektos, Eurybios, Mimas, Molordos, Obrimos, Olyktor, Udaios, Palamneus, Peloreus, Sthenaros, Styphelos, Pharangeus, Charadreus, Chthonophylos u. s. w.

kämpfen mit Schwert und Schild, wie die Titanen Hesiod's. Andere sind geflügelt, doch ohne dass der Adel menschlicher Form in irgend etwas beeinträchtigt wäre. Einer der Giganten dagegen hat den Kopf eines Löwen, ein anderer einen Stiernacken und thierisch geformte Ohren. Vor Allem fällt der ganz neue Typus geflügelter Giganten auf, deren mit Schuppen bedeckte Schenkel in Schlangenköpfe endigen, die sich gegen die Götter aufbäumen und sozusagen am Kampfe theilnehmen. Die Zusammenstellung hat entschieden etwas Widersinniges, da sie zwei verschiedenartige Organismen zusammenschweisst; sie wird sich auch schwerlich anders als aus der Vorstellung einer Metamorphose erklären lassen; auf alle Fälle haben die Meister des Altarfrieses vom Standpunkt der Plastik aus in der glücklichsten Weise das Motiv sich nutzbar gemacht [1]). Die Künstler liessen, wie man sieht, ihrer Phantasie die Zügel schiessen, um der Vorstellung brutaler Naturkräfte in ihrer Entfesselung Ausdruck zu leihen. Sie fanden dabei Gelegenheit, zwischen der Schönheit der Göttergestalten und diesen fremdartigen, ungeheuerlichen Formen merkwürdige Gegensätze herauszubilden. Die göttlichen Streiter heben sich von einem unruhigen Hintergrund ineinander verschlungener Leiber, grosser, die Luft schlagender Flügel, ringelnder und ihre zischelnden Häupter hin und her reckender Schlangen ab. So umzieht die Composition den ganzen Altarbau, überall gleich kraftvoll, gleich leidenschaftlich und überströmend phantastisch.

Der Grundgedanke des Ganzen ist völlig klar; nur bleibt wegen der Lücken die Reihenfolge der verschiedenen Episoden zum Theil Sache der Vermuthung; doch scheint die von Puchstein vorgeschlagene Zusammensetzung, der wir uns im Folgenden anschliessen, allen billigen

---

1) Ueber diesen Typus der schlangenfüssigen Giganten sind die feinen Bemerkungen Brunn's zu vergleichen: Pergam. Gigantomachie, S. 249, im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, V, 1884. Vgl. auch Mayer, Die Giganten und Titanen in der antiken Sage und Kunst. Es ist noch unentschieden, welchen Antheil die Meister des Frieses an der Erfindung dieses Typus haben. Früher glaubte man, er komme zum ersten Mal am Fries von Priene vor (s. oben S. 420f.); doch dies Werk ist jünger als die pergamenische Gigantomachie. Helbig (Führer, I, Nr. 213) glaubt, dass der vaticanische Sarkophag, auf dem ebenso gestaltete Giganten vorkommen, von einem hellenistischen Gemälde abhängig ist. Ich glaube gern, dass die Malerei die ersten Vorbilder dafür geliefert hat. Was die Entstehung dieses phantastischen Gebildes betrifft, so scheint eine Metamorphose dabei vorgeschwebt zu haben. In Nikander's Theriaka (v. 8—12) erwachsen die Schlangen aus dem Blut der Titanen. Man vergleiche das im elften Jahrhundert nach antiker Vorlage entworfene Bild in einer Nikanderhandschrift der Bibliothèque nationale zu Paris: auch hier wachsen die Schlangen aus den Beinen der Titanen hervor (Gaz. arch., 1875).

Ansprüchen vollauf zu genügen[1]). Wir beginnen mit der rechten Treppenwange: die erste Platte ist entsprechend den Treppenstufen mit regelmässigen Ausschnitten versehen (Fig. 267). Ein junger, geflügelter Gigant, dessen Beine in Schlangen auslaufen, kämpft gegen einen Gott, während die eine von seinen Schlangen sich gegen einen

Fig. 267. Gigant, dessen Schlange gegen einen Adler kämpft. Grosser Fries vom pergamenischen Altar. (Berliner Museum.)

Adler wehrt, der seine scharfe Kralle in ihren Unterkiefer geschlagen hat. Die Arbeit bei dieser Platte ist geschmeidig und knapp, bestimmt und doch weich zugleich; sie gehört zu denen, die man

1) Puchstein, Sitzungsb. der Berl. Akademie, 1888, S. 1231; 1889, S. 229. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II[4], S. 273. Die Hauptstücke sind abgebildet bei O. Rayet, Mon. de l'art antique, t. II, pl. 61—62; vgl. auch Tondeur und A. Trendelenburg, Die Gigantomachie des pergamenischen Altars, Berlin, 1884, mit Atlas; Der Gigantenfries zu Pergamon, herausg. von der Generalverwaltung der K. Museen in Berlin, Stuttgart, Grossfolio; Baumeister, Denkmäler, Artikel Pergamon. Skizzen nach den erhaltenen Stücken hat Conze im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, I, 1880, S. 108 ff. herausgegeben. Der ganze Fries ist abgebildet in der von Otto Puchstein verfassten Beschreibung der Sculpturen aus Pergamon, I, Gigantomachie, Berlin, 1895.

ohne Einschränkung loben kann. Es folgte Hermes mit den Nymphen; dann, um die Ecke und also schon auf der Westwand, Dionysos mit zwei kleinen Satyrn seines Gefolges. Unsere Figur 268 überhebt uns einer genaueren Beschreibung: sie stellt dem Leser die vornehmen Umrisse des Gottes, die reiche Anordnung seines feinen Chitons, seines Tigerfells, die den Hintergrund füllenden, wehenden Gewänder lebendig vor Augen. Entsprechend ihrer Aufstellung an dem einen Wandpfeiler der Hauptfront, wo sie sehr in die Augen fiel, ist diese Platte ganz besonders sorgfältig gearbeitet; nach solchen Stücken muss man sich über die Vorzüge der Ausführung ein Urtheil bilden. Puchstein lässt dann die Rhea folgen. Den Anfang der Südseite bildet eine Anzahl mehr oder weniger verstümmelter Stücke: sie stellen die Kybele auf einem Löwen dar; Adrasteia schreitet ihr voran, während ein Adler des Zeus mit einem Blitz in den Krallen hinter ihr den Raum füllt. Die nächsten Figuren sind die Kabiren; dann kommt Selene, nach Frauenart auf ihrem Pferde sitzend; hinter ihr her lenkt Helios im langen Chiton des Wagenlenkers sein Gespann [1]); es folgt die Titanin Theia und hinter ihr die reizende Gestalt der Eos, die man vom Rücken sieht; sie sitzt auf der Kruppe ihres Reitthiers, auf dem als Decke ein Thierfell liegt. In der Hitze des Gefechts ist ihr zarter Chiton von ihrer linken Schulter geglitten, die dadurch entblösst erscheint; der

Fig. 268. Dionysos mit zwei Satyrn. Grosser Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

1) Abgebildet bei Baumeister, Denkmäler, Artikel Pergamon, Taf. XXXIX, Fig. 1421.

geschmeidige Körper der Göttin zeichnet sich deutlich von den feinen Falten des Stoffes ab. Das ganze Stück besitzt eine fast moderne Grazie und ist einzig frisch im Stil (Fig. 269). Die Gruppe der Lichtgottheiten wurde vervollständigt durch die Gestalten der Hemera, des Aethers, eines kräftigen Jünglings, der mit seinen Armen einen löwenköpfigen Giganten würgt [1]), endlich durch die Bilder des Uranos, der Phoibe und Asteria (Fig. 270).

Damit kommen wir zur Ostseite, wo die wichtigsten Gruppen sich befanden. Von der Ecke aus zunächst Giganten im Handgemenge mit Hekate, Artemis, Leto und Apollo [2]). In stilistischer Beziehung liesse sich hier mehr als ein Fehler nachweisen; dafür bieten diese Platten eine Fülle merkwürdiger Einzelheiten. Trotz ihrer Dreigestaltigkeit hat Hekate nichts von einem Ungethüm; der Künstler wusste geistreich die mythologische Ueberlieferung mit den Forderungen der Kunst in Einklang zu bringen, indem er die drei Leiber so aufstellte, dass sie sich fast ganz deckten; es bedarf einiger Aufmerksamkeit, um unter dem rechten Arm mit der Fackel zwei andere Arme mit Lanze und Schwert zu erkennen (Fig. 271). Weiterhin ist der Kampf zwischen einer etwas theatralisch auftretenden Artemis und einem Giganten entbrannt, der Helm und Schild trägt; zu den Füssen der Göttin liegt ein anderer Gigant todt hingestreckt; ein dritter heult unter dem Biss eines riesigen Hundes mit gekräuselten Haaren, der ihm seine Fangzähne in den Nacken gräbt. Leto schwingt gegen einen gestürzten Gegner ihre

Fig. 269. Eos. Grosser Fries vom pergamenischen Altar. (Berliner Museum.)

1) Ueber diese Figur hat Belger (Arch. Zeitung, 1883, S. 86—90) gehandelt; er findet das Motiv der Gruppe auf einer Münze des vierten Jahrhunderts wieder, wo Herakles im Kampf mit dem nemeischen Löwen dargestellt ist.

2) Beschr. der Sculpt. aus Pergamon, S. 22.

flammende Fackel. Apollo hat soeben einen Pfeil abgeschossen. Der völlig nackte Körper des Gottes entfaltet sich in machtvoller, schöner Bewegung; man fühlt sich unmittelbar an eine der jüngeren

Fig. 270. Phoibe und Asteria im Kampf gegen die Giganten.
Bruchstück vom grossen Fries auf der Südseite des pergamenischen Altars.

Fig. 271. Klytios, Hekate, Otos, Aigaion, Artemis.
Bruchstück vom grossen Fries auf der Ostseite des pergamenischen Altars.

Parthenonmetopen erinnert (s. oben Fig. 4). In der nun folgenden Lücke müssen Demeter, die Moiren, Hephaistos, Hera und Hebe ergänzt werden, letztere, wie sie den Streitwagen des Zeus lenkt. Es folgen die beiden Hauptstücke des ganzen Frieses mit dem Triumph derjenigen Gottheiten, denen der Altar geweiht war; da diese Gruppen des Zeus und der Athene obendrein zu den am vollständigsten erhaltenen gehören, so verdienen sie durchaus den Ehrenplatz, den sie in der Rotunde des Berliner Museums inne

haben[1]). Der Ausgang des Kampfes zwischen Zeus und den Giganten kann eigentlich nicht zweifelhaft sein. Mit siegesgewisser Handhaltung schleudert der Gott seinen Blitz, während er den mit der Aegis bedeckten linken Arm gegen seinen Gegner ausstreckt. Die Kampfeshitze hat die Falten seines Mantels in Unordnung gebracht; der mächtige Oberkörper des Gottes erscheint nackt; das Gewand flattert ihm um die Hüften. Schon hat einer seiner Blitze dem einen der Titanen den Schenkel durchbohrt; ein zweiter Gigant, der in die Kniee gesunken ist, windet sich stöhnend zu seinen Füssen; nur ein alter Titane mit schuppigen Schlangenbeinen leistet noch Widerstand und streckt wüthend dem Adler des Zeus*) seinen mit einem Fell umwickelten Arm entgegen. Kein Stück des Frieses kann sich mit dieser meisterhaften Gruppe vergleichen, deren Composition bei aller Ueberladung doch durch glückliches Ebenmaass der Linien und kräftige Ausladung der Figuren klar und übersichtlich wirkt (Taf. XII).

Wie die Gruppe des Zeus, so füllt auch die der Athene für sich selbst eine abgerundete Scene (Fig. 272). Die Göttin schreitet stürmisch dahin und hat einen jungen Titanen, der schon halb umgesunken ist, an den Haaren erfasst, während ihn die Erichthoniosschlange in die rechte Brust beisst; die Flügel des Titanen scheinen sich krampfhaft zu bewegen; voll Verzweiflung hat er den Arm der Göttin erfasst und richtet seine Blicke in wildem Schmerz gen Himmel. Seine eine Hand streckt er nach einer Frau aus, die mit dem Oberkörper aus dem Boden hervorragt: es ist Ge, die Mutter der Titanen, die für ihren jüngsten Sohn das Mitleid der kriegerischen Göttin erfleht. Aber seinen Untergang verkündend schwebt Nike auf Athene zu und krönt die Göttin zum Zeichen des Sieges mit einem Kranz. Diese Gruppe macht allerdings weniger den Eindruck glücklicher Erfindung als die vorhergehende; aber an keinem Stück lässt sich die leitende Idee, die für den Künstler maassgebend war, besser erkennen. Packende Gegensätze, erschütternde Contraste, dramatische Erzählung machen das Programm aus, das sie sich vorgezeichnet haben und dem sie von einem Ende des Frieses bis zum anderen treu geblieben sind.

---

1) Diese beiden Gruppen sind bei Rayet, Mon. de l'art antique, pl. 61—62 abgebildet. Vgl. Etudes d'archéologie et d'art, p. 264.

*) [Doch eigentlich dem Zeus selbst.]

Nach diesem Meisterstück finden wir kaum noch andere, die gut genug erhalten oder an und für sich schön genug wären, um

Fig. 272. Athenegruppe vom grossen Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

unsere Aufmerksamkeit länger zu fesseln. Erwähnt seien noch am Ende der Ostwand die beiden Pferde vor dem Wagen des Ares, die sich wundervoll bäumen, und deren breiter Hals und wehende

Heliog. P. Dujardin

Druck v. Chassepot

ZEUS IM KAMPF GEGEN DIE GIGANTEN

Vom grossen Fries am Altarbau zu Pergamon

(Berliner Museum)

Mähnen in nichts mehr an die Pferdebildung der altgriechischen Kunst erinnern[1]). Auf die Nordwand gehört Aphrodite mit Eros und Dione; ferner die sonderbar verwickelte Gruppe der Dioskuren, sowie eine Göttin, die der Wuth der Giganten ein von einer Schlange umwundenes bauchiges Gefäss entgegenschleudert[2]); weiterhin folgten die Erinyen und Gräen, und am Ende dieser Seite Poseidon auf seinem von Hippokampen gezogenen Wagen; nur ein Bruchstück des Gespanns gestattet uns noch, über den kraftvollen Stil und die sorgfältige Ausführung dieser Friesplatten uns ein Urtheil zu bilden. Am linken Wandpfeiler der Westseite endlich fanden Triton und Amphitrite ihren Platz; die Gruppe der Meeresgottheiten setzte sich dann um die Ecke mit Nereus, Doris, Okeanos und Tethys bis zu dem Punkte fort, wo der Fries sich gegen die oberen Treppenstufen todtlief.

Betrachtet man dieses Kolossalwerk in seiner Gesammtheit, dann kann man sich dem Eindruck nicht verschliessen, dass es einer einheitlichen Eingebung seinen Ursprung verdankt. Offenbar hat ein und derselbe Meister das Ganze ersonnen, die ersten Entwürfe modellirt und die besonders in die Augen fallenden Partien ausgearbeitet. Sein Name ist uns unbekannt; wir wissen nur, dass er Mitarbeiter besass. Auf dem ablaufenden Gliede unter den Platten des Frieses konnte man mit ziemlicher Sicherheit die verstümmelten Künstlersignaturen Dionysiades, Menekrates, Melanippos, Orestes, Theorrhetos entziffern[3]). Mehrere von diesen Künstlern haben sich ausdrücklich als Pergamener bezeichnet; es gab also zu Eumenes' Zeit Bildhauer, die in Pergamon geboren waren; ein erheblicher Zeitraum muss sie von jenen Meistern sehr verschiedener Herkunft trennen, die einst für Attalos gearbeitet hatten. Eine neue Generation ist am Werke; der Fries des grossen Altars ist gewissermaassen eine Kundgebung der jungen Schule von Pergamon.

---

1) Abgebildet z. B. bei Baumeister, a. a. O., S. 1257, Fig. 1422.

2) Roscher hat die Vermuthung ausgesprochen, mit diesem Gefäss werde auf eine Episode aus dem Krieg Eumenes' II. gegen Prusias von Bithynien angespielt. Hannibal hatte seinem Verbündeten gerathen, in die pergamenischen Schiffe Gefässe mit giftigen Schlangen werfen zu lassen; dadurch war die Besatzung nicht wenig erschreckt worden. Neue Jahrb. für Philologie, 1886, S. 225. [Puchstein (a. a. O., S. 33) erkennt wohl mit Recht in dieser Göttin die Nyx, die das Symbol des Sternbildes der Hydra mit dem Krater als Waffe schwingt.]

3) Fränkel, Inschr. von Pergamon, Nr. 78—85. Vgl. Beschr. der Sculpt. aus Pergamon, S. 10 und Taf. III.

Die Entdeckung des Frieses hat zahlreiche Ueberraschungen im Gefolge gehabt. Sie lehrte uns eine Kunst kennen, der es weder an Hülfsmitteln noch an frischer Kraft und Erfindungsgabe gebrach; sie liess eine Epoche, die bisher als Zeit des Verfalls gebrandmarkt war, in einem ganz neuen Licht erscheinen; sie forderte zu merkwürdigen Vergleichen mit unserer modernen, zeitgenössischen Kunst heraus. Erinnerten nicht gewisse Stücke des Frieses durch den Schwung der Eingebung und die Lebendigkeit des Stils an Rude's plastisches Meisterwerk le Départ? Freilich, nach der Begeisterung des ersten Augenblicks trat die Kritik in ihr Recht. Leicht liessen sich da und dort Reminiscenzen an frühere Werke und geschickt verhüllte Entlehnungen nachweisen: auch stilistische Mängel und störende Fehler in der Ausführung wurden aufgefunden. Strenge Richter bezeichneten die Pergamener als skeptische Künstler, die sich allenfalls auf dramatische Wirkungen verständen, doch nicht allzu viel ernsthafte Ueberzeugung besässen [1]). Zweifellos enthalten diese Urtheile viel Wahres. Aber sind solche offenbaren Entlehnungen nicht zu allen Zeiten in der griechischen Kunst üblich gewesen? Und erklären sich diese Mängel in der Ausführung nicht durch die ungewöhnliche Grösse der Arbeit, die zahlreichen Händen anvertraut werden musste? Und wie kann man im Ernst hier von Skepticismus reden? Bei der Behandlung dieses alten mythologischen Themas dachten die Bildhauer des Frieses natürlich nicht daran, ein Werk für Gläubige zu schaffen. Sie fassten ihren Gegenstand nur als Künstler und Dichter auf. Der Urheber dieser umfangreichen Composition sah darin vor Allem ein Thema, das sich wundervoll zur Ausführung in ungewöhnlich grossen Verhältnissen eignete: er widmete sich ihm mit seinem besten Können, mit seiner ganzen Gestaltungskraft. Er befand sich dabei gewiss in jener Gemüthsverfassung, die der grosse französische Meister Pierre Puget in die naiv selbstbewussten Worte kleidete: „Ich habe mich an grossen Werken genährt; ich schwelge immer in Wonne, wenn ich daran arbeite, und der Marmor bebt vor mir, so gewaltig auch der Block ist."

Nachdem so der Kritik ihr Recht geworden, gilt es nun aber auch die gewaltigen Vorzüge anzuerkennen, die dieser pergamenische

---

1) O. Rayet, Études d'archéologie et d'art, p. 261.

Fries besitzt. Zunächst ist es gewiss kein kleines Verdienst, in diesem lang gestreckten Raum so viele wirklich dramatische Scenen zusammengestellt und sich fast durchweg auf der gleichen Höhe echt künstlerischer Eingebung gehalten zu haben. Was die Ausführung betrifft, so darf sie natürlich nicht nach den mittelmässigen und schlecht gerathenen Partien beurtheilt werden, sondern nach jenen Glanzstücken, die offenbar von Künstlern ersten Ranges geschaffen wurden. Bei der Zeusgruppe z. B. verdient die Fülle und Kraft der in breiten Flächen modellirten nackten Theile, die hoheitsvolle Schönheit der Zeusgestalt, die bestimmte, kräftige Darstellung des alten Giganten, dessen musculöser Rücken voll beleuchtet ist, unser uneingeschränktes Lob. Man betrachte auch jenen jungen Titanen, der an der linken Treppenwange gegen einen Adler kämpft (s. o. Fig. 267): wie hat der Künstler es verstanden, die bebende Bewegung der Muskeln, das bange Athmen des von krampfhafter Angst gehobenen Brustkorbs wiederzugeben! Dazu gehört mehr als handwerksmässige Fertigkeit, dazu gehört ein tiefes Verständniss des Lebens, das hier mit freimüthigem Naturalismus sich Ausdruck verschafft hat.

In der Wiedergabe der Einzelheiten sind die Bildhauer des Frieses wahre Virtuosen. Sie haben völlig mit der alten Ueberlieferung gebrochen, die sich damit begnügte, alles Nebensächliche nur eben anzudeuten. Sie verweilen bei den feinen Verzierungen der Schilde und Halbschuhe, bei den Klappen der Panzer, bei den Säumen der Kleider; sie schmücken die Gewänder aus, indem sie jene regelmässigen Falten darauf angeben, die sich bei langem Liegen auf zusammengefalteten Stoffen abzuzeichnen pflegen*); sie geben mit einer Genauigkeit, die den Neid des gewissenhaften Thiermalers erregen könnte, das Pelzwerk der Thierfelle, die Schuppen der Schlangen, die Federn und Rippen der entfalteten Flügel wieder. Der Adler zu oberst an der rechten Treppenwange (vgl. Fig. 267) ist mit einer fast übertriebenen Feinheit ausgearbeitet; die Radirnadel könnte auf der Erzplatte das zerknitterte und im heftigen Kampf seines Schimmers beraubte Gefieder nicht schärfer zum Ausdruck bringen. Auch in diesen Dingen ist der Naturalismus zum Durchbruch gelangt.

Die Bedeutung des Frieses für die allgemeine Kunstgeschichte

---

*) [Man erkennt diese sogenannten „Liegefalten“ z. B. deutlich auf unserer Taf. XII an dem Gewand, das um die Beine des Zeus geschlagen ist.]

ist sehr erheblich[1]. Er veranschaulicht in der That den Zeitpunkt, wo die im dritten Jahrhundert begonnene Entwickelung zum Hellenismus hin endgültig zum Abschluss gekommen ist. Er zeigt ferner eine neue Auffassung des Reliefs in ihrer vollen Ausbildung. Betrachtet man diese reich ausgestatteten, mit Zuthaten aller Art überschwemmten Hintergründe, ermisst man, welche Rolle in dem Fries die hin- und herfliegenden Adler, die unter den Kämpfenden sich tummelnden Molosserhunde, die grossen Flügel spielen, die sich in aller Breite hier entfalten dürfen, dann bekommt man die Empfindung, dass die Darstellung des Nackten und der Gewandung für sich allein diese Bildhauer nicht mehr befriedigte; zur plastischen Form gesellt sich jetzt das malerische Element. Schon durch die starke Ausladung der Figuren kommt etwas wie Farbe in das Relief, indem tiefe, kräftige Schatten dadurch abgegrenzt werden, die gleich schwarzen Flecken wirken. Wir haben es hier schon mit denselben stilistischen Grundsätzen zu thun, die später für das römische Relief maassgebend waren; nicht das kleinste Interesse bietet der pergamenische Fries eben dadurch, dass er uns zeigt, wie die römische Kunst aus der ihr verwandten hellenistischen sich entwickelt hat.

Die Sculpturen der Gigantomachie sind nicht das einzige Werk, das uns über die Entwickelung des Reliefs in der Richtung auf das Malerische belehrt. Gerade unter diesem Gesichtspunkt verdient auch der kleine Fries, der nach Bohn die rings um die Plattform des Altars sich ziehende massive Mauer zierte, unsere vollste Beachtung. Er ist leider zu verstümmelt, als dass man das Ganze genau ergänzen könnte. Doch herrscht über den dargestellten Gegenstand kein Zweifel: es ist die Geschichte des sagenhaften pergamenischen Landeshelden Telephos. Verschiedene Ueberlieferungen wussten davon zu erzählen, wie Telephos dem Liebesbund zwischen Herakles und Auge, der Tochter des Königs Aleos und zugleich Athenepriesterin zu Tegea, entsprossen war, wie dann Auge auf Befehl ihres Vaters in einer Lade den Wogen des ägäischen Meeres preisgegeben, jedoch gerettet und von Teuthras, dem Beherrscher des pergamenischen Landes, an Kindesstatt angenommen wurde.

---

1) Vgl. den schönen Aufsatz Brunn's im Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen, V, 1884, S. 231—291. Ferner Conze, Götting. Gelehrte Anz., 1882, S. 897; L. R. Farnell, Journal of Hellen. Studies, III, 301; IV, 124; Trendelenburg, Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars, Berlin, 1884.

Inzwischen war der kleine Telephos im Partheniongebirge ausgesetzt und von einer Hindin gesäugt worden, bis ihn Herakles auffand und als Sohn anerkannte. Als dann Telephos zum Mannesalter herangereift war, fuhr er nach dem Land der Teuthranier, besiegte Idas, den Feind des Teuthras, und erhielt zum Lohn dafür seine eigene Mutter zur Ehe; doch eine ungeheure Schlange erscheint im Brautgemach und verhindert die Blutschande. An der Spitze der Teuthranier weist dann Telephos einen Angriff der gegen Troja verbündeten Griechen zurück. Als die Lanze Achill's ihn verwundet hatte, erfährt er vom Orakel, dass nur die Waffe, die ihn verwundet, ihn auch heilen könne. So dringt er in den Palast Agamemnon's zu Aulis ein, raubt den jungen Orestes, flieht mit ihm auf einen Altar und droht, das Kind zu tödten, wenn Achill sich weigere, ihn zu heilen. Ein wenig Rost, das von der Lanze des griechischen Helden abgeschabt wird, bringt die Wunde zum Vernarben; Telephos aber, der sich jetzt mit den Griechen aussöhnt, betheiligt sich mit ihnen am trojanischen Krieg. Diese Sage, die vom attischen Drama mehr als einmal bearbeitet worden war, schilderten die Bildhauer des kleinen Frieses in einer Reihe zusammenhängender Scenen, die sich wie auf einem Teppich entrollten und nur dann und wann, um die verschiedenen Vorgänge aus einander zu halten, durch Pfeiler oder Baumstrünke unterbrochen waren.

Zur Erklärung der einzelnen Scenen halten wir uns am besten an die Ergebnisse der eingehenden Untersuchung, in der C. Robert die Darstellungen auf den erhaltenen Bruchstücken erläutert und ihre Reihenfolge festgestellt hat [1]). Die Meister des Frieses hatten die Telephoslegende in ihrer ganzen Ausdehnung zur Darstellung gebracht. Zunächst die Erzählung von seiner Geburt: da sieht man, wie Aleos das delphische Orakel befragt und den Bescheid erhält, dass der Sohn der Auge der Mörder seiner Oheime werden solle; auf einem wichtigeren Stücke sieht man dann, wie Herakles bei Aleos empfangen wird; wie er weiterhin an einem mit Bäumen bepflanzten Ort, den die Umrisse der im Hintergrund abgebildeten Eiche andeuten sollen, die Auge belauscht (Fig. 273) [2]). Es folgt

1) Robert, Beiträge zur Erklärung des pergamenischen Telephosfrieses, Jahrbuch des arch. Inst., II, 1887, S. 244; III, 1888, S. 45 und 87.

2) Jahrbuch, III, S. 58. Overbeck, Griech. Plastik, II [4], Fig. 201 a. Unsere Abbildungen sind nach Photographien hergestellt, die mir der Generaldirector der Königlichen Museen gütigst

Fig. 273. Herakles bei Aleos. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars.

Fig. 274. Die Vorbereitungen zur Einschiffung der Auge. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

die Geburt des Telephos und die Vorbereitungen zur Einschiffung der Auge, ein durch seinen Stil merkwürdiges Stück; im Vorder-

---

erlaubt hat, im Museum zu Berlin aufnehmen zu lassen. Er gestatte, dass ich ihm wie auch Herrn Conze an dieser Stelle meinen Dank ausspreche.

grund sieht man Arbeiter mit der Herrichtung der Lade beschäftigt, die als schwimmendes Gefängniss dienen soll, während im Hintergrund Auge, von ihren Frauen umgeben, der Trauer sich hingiebt (Fig. 274)[1]. Eine ganze Reihe von Reliefbildern, von denen nur unbedeutende Trümmer sich erhalten haben, schilderten dann die Rettung der Auge, ihre Landung in Mysien und Aufnahme bei Teuthras. Viel deutlicher ist ein anderes Bruchstück, das uns den Herakles zeigt, wie er auf dem Partheniongebirge den kleinen, von einer Hindin*) gesäugten Telephos auffindet: ein Platanenstamm, ein Hintergrund von Felsen zeigen, dass dem malerischen Element sein Recht geworden ist (Fig. 275)[2].

Fig. 275. Herakles findet Telephos. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

Inzwischen ist Telephos herangewachsen: er erschlägt die Söhne des Aleos, deren Aufbahrung auf dem Friese zur Darstellung kommt, und entsühnt sich von dem Mord im Tempel des Dionysos am Fusse des Parthenion. Er kommt nach Mysien; man sieht sein Schiff am Ufer anlegen und den jungen Helden auf einer Leiter ihm entsteigen. Seine Aufnahme bei Teuthras, sein Kampf gegen Idas, seine Vermählung mit Auge, die Gründung von Pergamon, der Streit mit Achill hatten zu einer ganzen Reihe weiterer, leider sehr verstümmelter Reliefs den Stoff geliefert. Dann wieder sehen

1) Jahrbuch, II, S. 245, B.

*) [Das Thier, das auf Fig. 275 vor den Füssen des Herakles noch zum Theil erhalten ist, gehört sicher dem Katzengeschlecht an. Vgl. Trendelenburg bei Baumeister, Denkmäler, Artikel Pergamon, zu Fig. 1428.]

2) Conze, Jahrb. der preuss. Kunstsamml., I, 1880, S. 184; Overbeck, a. a. O., Fig. 201 b. Ueber den Typus dieser Heraklesfigur vgl. Arch. Zeitung, 1882, S. 255, wo Weizsäcker die wenig gerechtfertigte Vermuthung aufstellt, die Figur sei einer Gruppe des dritten Jahrhunderts entlehnt, die man zu Pergamon gefunden hätte.

wir Telephos im Lager der Achäer; er ist auf den Altar geflohen und hält unter seinem Arm in rücksichtsloser Weise den kleinen Orestes fest, der sich los zu machen sucht, während das mit der Aufsicht über den Knaben beauftragte Weib ganz in Thränen aufgelöst in die Kniee sinkt[1]). Eine andere Reihe gut erhaltener Platten zeigt uns, wie Telephos in der Versammlung der achäischen Heerführer gastlich aufgenommen wird und Achill um die Heilung seiner Wunde bittet (Fig. 276)[2]).

Der Fries ist zu sehr beschädigt, als dass es möglich wäre, über seine Gesammtwirkung sich ein Urtheil zu bilden. Betrachtet man die Bruchstücke, die noch immer in den Magazinen des Berliner Museums lagern, so bemerkt man mit Erstaunen, dass der Bruch mit dem alten Verfahren der Reliefkunst ein völliger ist. Weniger erhaben gearbeitet als die Gigantomachie, ist der Telephosfries genau wie ein Gemälde angelegt. Die Figuren sind perspectivisch angeordnet; man unterscheidet Hintergründe, und der Raum hat ordentlich eine Tiefe. Die Vorliebe für das Malerische fällt in die Augen und verräth sich in der Ausstattung des Hintergrunds: Gebäude, Felsen, Bäume bezeichnen die Localität; das Laubwerk der Bäume ist mit der allergrössten Genauigkeit angegeben: hier erkennt man eine Eiche, dort eine Platane. Und mit dieser Berücksichtigung des Malerischen steht dieser kleine Fries von Pergamon keineswegs allein; er ist vielmehr, wie wir später sehen werden, nur der Zeuge einer allgemein verbreiteten Richtung, die überhaupt den Reliefstil umzugestalten sucht, indem sie das Verfahren des Malers auf die Plastik überträgt. Ein anderer sehr beachtenswerther Zug besteht darin, dass das Relief gewissermaassen zum ausführlichen Erzähler wird. Der Bildhauer sucht sich nicht mehr wie ehedem eine einzelne Handlung, einen einzelnen Vorgang heraus; er unternimmt es jetzt, in einer Reihe auf einander folgender Scenen eine ganze Geschichte zu erzählen; auch darin verräth sich der unmittelbare Einfluss der von der Malerei gelieferten Vorbilder. Malerischer Stil

1) Conze, a. a. O., I, S. 183. C. Robert, Jahrbuch, II, S. 245. Overbeck, a. a. O., II[4], Fig. 201 c.

2) C. Robert, Jahrbuch, II, S. 251, F.

ausführlich erzählender Stil, das sind zwei Merkmale, die später an den römischen Reliefs der Siegessäulen uns wieder begegnen werden; der kleine Fries von Pergamon lässt schon ahnen, welche Grundsätze dereinst für die Bildhauer der Trajanssäule maassgebend sein sollten.

Sind nun, so fragen wir zum Schluss, die Sculpturen des grossen Altars streng genommen das Werk einer Schule, und kann man also von einer pergamenischen Schule sprechen? Allerdings; nur darf man den Begriff der Schule nicht zu eng fassen [1]). Unter

Fig. 276. Telephos bei den Heerführern der Achäer. Bruchstück vom kleinen Fries des pergamenischen Altars. (Berliner Museum.)

diesen Künstlern der jungen Generation, die sich für ein und dasselbe Werk zusammengethan hatten, bildete sich gleichsam eine Gemeinschaft des Stils und der Technik heraus; sie erscheinen fester zusammengeschlossen als die Bildhauer zu Attalos' I. Zeit. Doch wir sehen keinen vernünftigen Grund ein, zwischen ihnen und jenen anderen Meistern, die um die gleiche Zeit in den übrigen kleinasiatischen Städten und auf Rhodos thätig sind, einen Gegensatz zu construiren. Ein solcher existirte nicht; die pergamenische Schule lehnte sich vielmehr an die grosse asiatische Schule an, und

1) Vgl. die richtigen Bemerkungen Brunn's im Jahrbuch der preuss. Kunstsamml., V, 1884, S. 234 f.

die stilistischen Grundsätze, die sie zur Anwendung brachte, besassen allerwärts Geltung. So können wir also die Friese des grossen Altars als geschichtliche Documente von der allergrössten Tragweite ansehen: sie zeigen uns die monumentale Plastik auf der letzten Stufe ihrer Entwickelung im hellenistischen Sinne. Viel weiter ist diese Entwickelung überhaupt nicht gegangen: schon wenige Jahrzehnte nach Vollendung des pergamenischen Altars stossen wir auf die ersten Anzeichen einer beginnenden Reaction und Rückkehr zu den Kunstformen der classischen Zeit.

Fig. 276a. Apollo vom grossen Altar zu Pergamon. (Berliner Museum.)

DRITTES KAPITEL.

DIE KUNSTSCHULEN ASIENS. II. DIE MALERISCHEN GRUPPEN. DIE SCHULE VON RHODOS.

§ 1. DIE MALERISCHEN GRUPPEN.

Im zweiten Jahrhundert hat sich der Aufschwung des künstlerischen Lebens, den wir in Pergamon zu Tage treten sahen, über die Hauptplätze von Kleinasien und bis nach Rhodos ausgebreitet. Es giebt jetzt in Wahrheit eine grosse asiatische Schule; Beweis dafür ist, dass unter den Künstlern, die in Rhodos arbeiten, mehrere aus Kleinasien gebürtig sind. So die beiden Bildhauer aus Tralles, die ihren Namen unter jenes berühmte Kunstwerk setzten, das als „Farnesischer Stier" allgemein bekannt ist. Wenn wir uns zunächst bei diesen beiden Meistern verweilen, so geschieht dies nicht, um zwischen der Schule von Tralles und der von Rhodos eine Verschiedenheit zu behaupten, die in Wirklichkeit so nicht existirte; es geschieht vielmehr deshalb, weil ihr Werk uns die Anwendung eines ganz neuen Princips veranschaulicht und andere Beispiele für das, was man die malerische Gruppe nennen kann, damit sich leicht verbinden lassen. Tralles ist übrigens gewissermaassen der Bindestrich zwischen Pergamon und Rhodos; zur Zeit Eumenes' II. stand die Stadt politisch unter der Hoheit von Pergamon, und dies blieb so bis zum Tod Attalos' III. Wenn uns die Geschichte dieser Künstler besser bekannt wäre, so würden wir vielleicht beobachten können, dass sie zuerst mit den Bildhauern der Attaliden zusammen thätig waren, um sich dann dem aufblühenden Staat von Rhodos zuzuwenden.

Die beiden Meister, denen Plinius die Gruppe mit der Bestrafung der Dirke, oder um sie mit ihrem landläufigen Namen zu

benennen, den „Farnesischen Stier“ zuschreibt, heissen Apollonios und Tauriskos von Tralles[1]. Was die wunderliche, von Plinius berichtete Anekdote betrifft, wonach die beiden Künstler einen Wettstreit eröffnet hätten, um zwischen ihrem wirklichen Vater Artemidoros und einem gewissen Menekrates, der nur dafür galt, unterscheiden zu können, so beruht dieselbe auf einem seltsamen Missverständniss: Plinius hat offenbar eine Inschrift, in der nach sehr gebräuchlicher Formel die Bildhauer ihren Vater und ausserdem ihren Adoptivvater Menekrates genannt hatten, gründlich missverstanden[2]: Tauriskos wird sonst noch erwähnt als der Urheber von Eroten in Hermenform (Hermerotes), die Asinius Pollio in der von ihm zu Rom erbauten Säulenhalle aufstellen liess[3]; ebenda befand sich zu Plinius' Zeit die Gruppe des Stiers, die aus Rhodos entführt worden war, und zwar höchst wahrscheinlich zur Zeit der Plünderung durch Cassius im Jahre 43 v. Chr. Später fand das Bildwerk in den Caracallathermen Aufstellung, wo es im Jahre 1546 unter Papst Paul III. in sehr beschädigtem Zustand wieder aufgefunden wurde. Es erfuhr durch Giambattista della Porta eine gründliche Erneuerung und wurde dann zunächst im Palazzo Farnese aufgestellt, bis es im Jahre 1786 nach Neapel verbracht wurde (Fig. 277)[4].

Der Gegenstand der Darstellung ist kurz folgender[5]. Die zwei Söhne der Antiope, Amphion und Zethos, lassen Dirke, die Frau des Lykos, die harte Gefangenschaft büssen, in der sie ihre Mutter festgehalten hatte. Nachdem sie den Lykos erschlagen, binden sie

---

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 4, 21. Die Lebenszeit dieser beiden Künstler steht nicht fest; Hiller von Gärtringen (Athen. Mitth., XIX, 1894, S. 37 ff.) setzt sie an den Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts.

2) Vgl. O. Müller, Der Farnesische Stier; O. Rayet, Milet et le golfe Latmique, I, p. 67. Die Inschrift lautete ohne Zweifel folgendermaassen: *Ἀπολλώνιος καὶ Ταυρίσκος καθ' ὑοθεσίαν Μενεκράτους, φύσει δὲ Ἀρτεμιδώρου, Τραλλιανοὶ ἐποίησαν.*

3) Plinius, ebenda. Vielleicht ist er der Vater eines Künstlers Apollonios, der sich auf einer zu Magnesia am Mäander gefundenen Inschrift Sohn des Tauriskos nennt. Vgl. Hiller von Gärtringen, Athen. Mitth., XIX, 1894, S. 37.

4) Die Gruppe ist abgebildet im Museo Borbonico, XIV, pl. 5, 6. Die ältere Literatur darüber findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1402, und bei Rayet, Milet, p. 70. Ausserdem sei verwiesen auf O. Müller, Der Farnesische Stier; Otto Jahn, Arch. Zeitung, 1852, S. 65; Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Kap. 2.

5) Euripides hatte den Gegenstand in seiner Antiope behandelt. Ueber die Beziehungen zwischen den uns bekannten Bruchstücken der Antiope und der Darstellung des Farnesischen Stiers vgl. R. Hassencamp, Nord und Süd, Februar 1892, S. 212 ff.

Dirke an einen wilden Stier und stürzen endlich ihren verstümmelten Leichnam in einen Brunnen*). Die Bildhauer haben den Augenblick

Fig. 277. Die Bestrafung der Dirke. Sogenannter „Farnesischer Stier". Marmorgruppe. (Neapler Museum.)

gewählt, wo die Bestrafung vorbereitet wird. Die Söhne der Antiope führen das wüthende Thier herbei, das sich brüllend bäumt. Zethos

*) [Nach einer anderen Ueberlieferung wird die Unglückliche schliesslich in eine Quelle verwandelt, aus der Thebens berühmter Dirkebach entströmte.]

zieht an dem Seil, das um die Hörner des Stiers gelegt ist; Amphion, an der Kithara kenntlich, stemmt sich aus Leibeskräften gegen den Kopf des Stiers; zu ihren Füssen klagt und fleht das Opfer ihrer Rache. Im Hintergrund verfolgt eine Frau, in der man Antiope erkennt, den Vorgang mit den Augen; vorn an der rechten Ecke sitzt ein kleiner Berggott als Verkörperung des Kithärongebirges, wo der Vorfall sich ereignet. Um über diese ungeheure, mit Figuren überladene Gruppe ein billiges Urtheil zu fällen, muss man die modernen Ergänzungen, die sehr umfangreich sind, gebührend in Rechnung ziehen. Fast die ganze Gestalt des Stiers, der Oberkörper der Dirke, die Arme und Beine der zwei Jünglinge sind das Werk della Porta's; der dem Körper des Zethos angepasste Kopf stammt von einer Statue des Caracalla*); der Hund, der am Fuss des Felsens bellt, ist mit Ausnahme der Tatzen ganz modern. So steht also die ursprüngliche Composition keineswegs in allen Punkten fest. Hält man sich an die Denkmäler, die das Werk in verkleinertem Maassstab wiederholen, an eine Münze aus dem kleinasiatischen Nakrasa, einen Cameo des Neapler Museums, eine kleine Elfenbeingruppe in derselben Sammlung[1]), so gewinnt man den Eindruck, dass der Ergänzer die so wie so schon mangelhafte Uebersichtlichkeit des Originalwerks seinerseits noch mehr geschädigt hat.

Die Künstler des 16. und 17. Jahrhunderts haben mit Lobeserhebungen des Farnesischen Stiers nicht gekargt. Auch Winckelmann schätzte das Werk sehr. „Diejenigen," ruft er aus, „die es weit unter dem Begriffe, den eine Arbeit aus guter Zeit geben sollte, und für eine sogenannte römische Arbeit halten, sind blind gewesen"**). In unseren Tagen haben strenge Beurtheilungen diese übertriebenen Lobsprüche sehr wesentlich eingeschränkt. „Und doch," bemerkt ein unverdächtiger Kritiker, „verdient die Gruppe vielleicht die maasslose Geringschätzung nicht, die unsere heutigen Künstler ihr gegenüber kundgeben"[2]). Manierirtheit, Verstiegenheit, Effekthascherei, das Alles kann man zugeben; aber trotz alledem ist es ein

---

*) [Nach Friederichs-Wolters (Gipsabgüsse, Nr. 1402) ist er vielmehr ein Werk della Porta's, der sich dabei das Porträt Caracalla's zum Vorbild genommen habe.]

1) Diese Werke hat Otto Jahn, Arch. Zeitung, 1853, S. 65, Taf. 56 und 58, eingehend besprochen.

**) [J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, herausgegeben von J. Lessing, Berlin, 1870, S. 230.]

2) O. Rayet, Milet, I, p. 69.

geschicktes und mit Sachkunde gearbeitetes Werk. Uebrigens ist nichts leichter, als die Gruppe des Apollonios und Tauriskos durch niederschmetternde Vergleiche schlecht zu machen; mehr lohnt es sich, sie vom geschichtlichen Standpunkt aus zu beurtheilen, als merkwürdiges Zeugniss für eine beachtenswerthe stilistische Entwickelung. Der Farnesische Stier ist in der That das vollendetste Beispiel einer malerischen Gruppe. Um sie in ihrem wahren Licht zu sehen, müsste man sie in den Rahmen versetzen, in dem sie aller Wahrscheinlichkeit nach in Rhodos einst gestanden hatte, in eine Parkanlage als bekrönende Spitze eines Aufbaus von Felsen [1]). So erklärt sich das überwuchernde Beiwerk der Basis, die auf drei Seiten Reliefbilder von Thieren zeigt, die an den Abhängen des Berges zu grasen scheinen. So erklärt sich der pyramidale Aufbau der Gruppe, die Vertheilung der Personen über die Felsstufen und die so offenbare Betonung des Malerischen, die für die ganze Anordnung der Figuren maassgebend war. Diese Eigenthümlichkeiten sind sehr bezeichnend. Sie kündigen zunächst an, dass eine neue Kunstgattung aufgekommen ist, eine Art von „Felsenplastik" (sculpture rocaille), die Gärten und Parkanlagen schmücken hilft; sie verrathen ausserdem das Bestreben, ein neues Compositionsverfahren aufzubringen, indem man plastische Rundfiguren nach den Gesetzen der Malerei herzustellen unternahm. Es ist das unbedingt die kühnste Neuerung, der wir in der hellenistischen Kunst überhaupt begegnen.

Die Bildhauer des Farnesischen Stiers waren nicht die einzigen, die sich in dieser neuen Methode versuchten. Die kleinasiatischen Terracotten bieten uns zahlreiche Beispiele eines ähnlichen Aufbaus, wie ja stets die Thonbildner den von den Meistern der grossen Kunst gegebenen Anregungen folgen [2]). Um noch andere Beispiele malerischer Gruppen zusammenzustellen, sei hier in erster Reihe die berühmte Statuenreihe der Uffizien in Florenz, die Gruppe der Niobe und ihrer Kinder, namhaft gemacht. Die Geschichte derselben ist kurz folgende [3]). Im Jahre 1583 entdeckte man in der Vigne der Brüder Thomasini de Gallese an der Strasse, die

---

1) Vgl. K. Dilthey, Arch. Zeitung, 1878, S. 48.

2) Ueber malerische Gruppen aus Terracotta vgl. Pottier et Reinach, La Nécropole de Myrina, p. 167. Vgl. Fröhner, Terres cuites d'Asie Mineure, pl. 2, 17, 24 etc. Vgl. unsere Fig. 286.

3) Vgl. Stark, Niobe und die Niobiden, Leipzig, 1863, S. 219; Dütschke, Die antiken Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz, S. 136 f.

von S. Giovanni in Laterano zur Porta Maggiore führt, eine Reihe von 14 Statuen, wovon 13*) Niobiden darstellten. Der Kardinal Ferdinand von Medici kaufte sie an und liess sie im Garten der Villa Medici wie einen richtigen Gartenschmuck auf einem Unterbau von Felsen aufstellen. Dort blieben sie, bis sie der Grossherzog Peter Leopold von Toscana im Jahre 1775 nach Florenz in die Uffizien bringen liess, wo noch die Gruppe des Pädagogen mit dem jüngsten Sohn und die Repliken zweier Niobiden hinzukamen. Auf den Rath Thorwaldsen's fügte man auch die Statue eines in beide Kniee gesunkenen Niobiden hinzu, der sich schon längst in der Sammlung der Familie Medici befand[1]). Auch noch andere Statuen, die mit der Gruppe nichts gemein haben, wurden ihr ungeschickter Weise beigesellt[2]), und so kam die grosse Anzahl von Bildwerken zusammen, die heute im Niobidensaal der Uffizien vereinigt sind. Streng genommen gehören von allen diesen Statuen nur neun zu einer und derselben Gruppe[3]): sie bestehen sämmtlich aus pentelischem Marmor. Dazu kommen drei andere Statuen aus anderem Marmor, deren Zusammenhang mit den vorher genannten ausser Zweifel steht[4]). Nimmt man endlich aus dem Museum des Vatican die Figur eines jungen Mädchens hinzu, das vor den Füssen eines Niobiden zusammengebrochen ist[5]), dann wird man alle sicheren Bestandtheile, über die wir für das Studium der Niobidengruppe verfügen, beisammen haben.

Wir wollen uns nicht damit aufhalten, die Figuren dieser so bekannten Gruppe in der vermuthungsweise angenommenen Reihenfolge, in der sie in Florenz aufgestellt sind, im Einzelnen zu beschreiben. Wir wollen uns vielmehr gleich der Mutter Niobe zuwenden, die durch ihre grösseren Verhältnisse und ihre ganze Erscheinung

---

*) [Soll wohl heissen zwölf; die beiden Ringer, die jetzt in der Tribuna zu Florenz stehen, wurden schon früh als nicht zugehörig ausgesondert: vgl. Dütschke, a. a. O.]

1) Stark, Niobe, Taf. XIII, 3; Dütschke, Nr. 260.

2) Es sind dies folgende: a) Die sogenannte Psyche: Dütschke, Nr. 254. b) Ein junges Mädchen im Chiton mit Ueberschlag: Dütschke, Nr. 263; Stark, Taf. XIII, 1; Baumeister, Denkmäler, S. 1679, Fig. 1758. c) Die sogenannte Anchirrhoë: Dütschke, Nr. 256. d) Eine als Tochter der Niobe ergänzte Muse: Dütschke, Nr. 262.

3) Dütschke, Nr. 257, 259, 261, 264, 265, 266, 267, 268; Nr. 264 umfasst die beiden Figuren der Mutter Niobe und ihrer jüngsten Tochter.

4) Dütschke, Nr. 255, 258, 260.

5) Helbig, Führer, I, Nr. 207. Vgl. u. S. 583. Die Gesammtheit der zur Gruppe gehörigen Figuren findet man bei Overbeck, Griech. Plastik, II[4], Fig. 162 abgebildet.

Fig. 278. Niobe und ihre jüngste Tochter. (Florenz, Uffizien.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

als Mittelpunkt der Composition bezeichnet wird[1]). In ihr hat zugleich der Künstler seinem pathetischen Empfinden den stärksten

1) Stark, Nr. 264. Baumeister, Denkmäler, S. 1673, Fig. 1746. Brunn, Denkmäler, Nr. 311. Eine gute Copie des Kopfes der Niobe befindet sich in England in Brocklesby in der Sammlung

Ausdruck gegeben. Niobe presst ihre jüngste Tochter, die voll Angst zu ihr geflüchtet ist, schirmend an sich und erhebt unwillkürlich den linken Arm mit dem Mantel, als könne sie ihr Kind damit gegen die Pfeile der zürnenden Gottheit schützen. Ihr gen Himmel gewandtes Antlitz drückt Schrecken und Angst aus. Dies tragische Thema von der Mutter, die ihr Kind gegen den Tod vertheidigt, liess hier den Künstler eine überaus glückliche Gruppe schaffen, bei der durch die einfachsten Mittel ein Höhepunkt der Rührung erzielt wird; noch in der etwas armseligen Ausführung der römischen Copie lässt sich ahnen, wie ungewöhnlich stolz und gross dies Werk angelegt war (Fig. 278).

Zwei weitere weibliche Figuren stellen uns zwei andere Töchter der Niobe vor Augen. Die eine, die man oft als die älteste bezeichnet hat, entflieht mit grossen Schritten; ihre rechte Hand greift nach der Schulter, um den fortflatternden Mantel zu halten; die ausgestreckte Linke macht einen Gestus des Entsetzens[1]). Die florentinische Copie vermittelt uns übrigens nur eine schwache Vorstellung von der Schönheit des Originals. Diesem steht in stilistischer Hinsicht viel näher die schöne Replik des Museums Chiaramonti im Vatican[2]), deren wogende Gewänder viel kräftiger und schlichter behandelt sind und nicht durch die Menge kleiner, ausdrucksloser Faltenbrüche, an denen der römische Copist sich abgemüht hat, verwirrend wirken (Fig. 279).

Die andere, jüngere Tochter ist bereits verwundet[3]). Das schmerzerfüllte Antlitz zum Himmel gewendet, greift sie mit der Linken nach der Wunde in ihrem Nacken, während ihr rechter Arm kraftlos am Körper herabsinkt und die Hand nur eben den Saum des Mantels fasst. Mit ihrem langen, tief ausgeschnittenen Gewand, mit ihren nackten Armen erinnert sie an gewisse Figürchen aus Tanagra, mit denen sie die vornehme Anmuth theilt.

Ein strengeres Urtheil ist vielleicht bei denjenigen Statuen angezeigt, die uns die Söhne der Niobe darstellen. So bekommt man entschieden die Empfindung des Manierirten bei demjenigen Niobiden,

---

des Lord Yarborough: Specimens of ancient sculpture, I, pl. 35—37; Michaelis, Ancient marbles in Great Britain, p. 227, 5.

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 312.

2) Gaz. arch., III, pl. 27. Helbig, Führer, I, Nr. 73. Brunn, Denkmäler, Nr. 318.

3) Baumeister, Denkmäler, Taf. LXIII, Nr. 1748.

der im Rücken verwundet ist und nun in die Kniee sinkt und den (restaurirten) rechten Arm voll Verzweiflung erhebt; ebenso ist der andere fliehende Sohn, der den linken Arm in seinen Mantel eingewickelt hat und ein Bein auf einen Felsblock aufsetzt, weiter nichts als ein ziemlich abgegriffenes Akademiestück [1]). Dasselbe möchten wir von einem dritten Niobiden sagen, der sich mit der Rechten wie zum Schutz den Mantel über den Kopf zieht; mit der Linken erfasst er seine junge, zu seinen Füssen zusammengebrochene Schwester, deren Figur in Florenz fehlt (Fig. 280), uns aber durch eine Replik im Vatican bekannt ist [2]). Gewöhnlich weist man der rechten Seite der Gruppe auch den kleinen Knaben zu, der erschreckt flieht und bei seinem Erzieher, der einen Chiton mit Aermeln und hohe Stiefel trägt, Schutz zu suchen scheint [3]); in Florenz sind die beiden Figuren getrennt, aber eine in Soissons gefundene Gruppe des Louvre zeigt sie vereinigt. Es folgt ein Niobide, der einen Felsen hinansteigt, durch den

Fig. 279. Tochter der Niobe. (Rom, Vatican.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

1) Siehe diese beiden Söhne bei Baumeister, S. 1679, Fig. 1757 und Taf. LXIV, Fig. 1753. Ferner Brunn, Denkmäler, Nr. 314.

2) Vgl. Baumeister, Taf. LXIV, 1752; Brunn, Nr. 315. Ueber die vaticanische Replik vgl. Helbig, Führer, I, Nr. 207.

3) Baumeister, Taf. LXIII, Fig. 1749, 1750. Der Kopf des Pädagogen ist modern.

sein rechtes Bein gänzlich verdeckt wird*); dann ein anderer, der auf sein linkes Knie gefallen ist und den Blick vorwurfsvoll zu den Göttern erhebt; endlich ein sterbender Niobide, der aus-

Fig. 280. Sohn der Niobe. (Florenz, Uffizien.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

gestreckt auf dem Rücken liegt: man kennt mehrere Wiederholungen dieser Figur, die beste ist die in München (Fig. 281)[1]).

Die kleinliche, trockene Ausführung der florentinischen Statuen, ihre Minderwerthigkeit im Vergleich zu einigen Repliken, desgleichen

*) [Das geschieht nicht, wenn man die Figur, wie offenbar die Absicht des Künstlers war, so aufstellt, dass sie vom Rücken gesehen wird. Vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, S. 436.]

1) Die zuletzt genannten drei Söhne sind bei Baumeister, Fig. 1754, 1755 und 1756 abgebildet.

die grosse Anzahl solcher Repliken belehren uns hinreichend, dass die auf dem Esquilin gefundenen Bildwerke nur die Copien berühmter Originale sind. Plinius, der diese Originale erwähnt[1]), berichtet uns, dass sie eine Statuenreihe bildeten, die man zu seiner Zeit in dem durch C. Sosius gestifteten Apollotempel sehen konnte und bei der man nicht zu entscheiden wagte, ob sie das Werk des Skopas oder des Praxiteles seien. Diese Stelle ist oft citirt worden, um die Ausführung der Originalgruppe dem vierten Jahrhundert zu-

Fig. 281. Sterbender Niobide. (München, Glyptothek.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

zuweisen[2]). Und doch lässt sich weiter nichts aus der Notiz entnehmen, als dass man den Urheber der Gruppe nicht kannte und dass die Kenner zwei berühmte Namen dafür in Vorschlag brachten. Man erinnere sich nur an jenen Kunstsammler des Statius, der sich durch die Sicherheit auszeichnete, mit der er bei Statuen ohne Signatur den Urheber angab[3]). Die Niobiden mussten zu mehr als einem derartigen Versuch verlocken; Plinius beschränkt sich darauf, die sich widersprechenden Entscheidungen der Kunstrichter einfach zu verzeichnen. Leider erwähnt er nicht einmal die Herkunft der Originalstatuen, so dass wir nicht erfahren, ob sie überhaupt aus einer Gegend der alten Welt kamen, die der Thätigkeit eines Praxiteles und Skopas zugänglich war. Alle Wahrscheinlichkeit

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 28: Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Niobae liberos morientis Scopas an Praxiteles fecerit.

2) Vgl. Stark, Niobe, S. 332; Friederichs, Praxiteles und die Niobegruppe, S. 89ff.

3) Statius, Silvae, IV, 6: Et non inscriptis auctorem reddere signis.

spricht für das Gegentheil; denn es scheint, dass die Statuen aus einer Stadt Syriens oder Ciliciens bezogen wurden, da C. Sosius, der sie nach Rom verschleppte und damit seinen Apollotempel schmückte, im Jahre 38 v. Chr. Unterfeldherr des Antonius in Syrien und Cilicien war und im Jahre 35 nach der Niederlage des Antigonos von Judäa und nach der Einnahme Jerusalems seinen Triumph feiern durfte. Stammte also, wie man danach wird annehmen dürfen, die Gruppe aus einer von diesen Provinzen, so hatte sie Sosius aus einer jener hellenistischen, nach Alexander's Tod gegründeten Städte entführt, für die weder Skopas noch Praxiteles können gearbeitet haben [1]).

Das führt uns dazu, die Niobegruppe für ein hellenistisches Werk anzusehen [2]). Weder die Auffassung noch der Stil widersprechen dieser Annahme. Der Gedanke, einen tragischen Vorgang in dieser Weise darzustellen, entspricht durchaus der Vorliebe für alles Dramatische, von der die pergamenischen Sculpturen uns so viele Proben gegeben haben. Auch das Costüm der Frauen, das mit dem der tanagräischen Figürchen sich deckt, spricht nicht eigentlich gegen die Entstehung des Werkes im dritten Jahrhundert. Endlich erinnert der knieende Niobide, sowie der sterbend am Boden Ausgestreckte in hohem Grad an gewisse Figuren des attalischen Weihgeschenks. Ganz besonders aber würde es uns schwer fallen, den Skopas oder Praxiteles für die Mängel verantwortlich zu machen, die bei allem Verdienst, das die Gruppe als Ganzes besitzt, sie in mehr als einer Hinsicht schwer entstellen. Betrachtet man diese jungen Männer, die mit Bewegungen von Automaten die Felsen hinanklettern und ihren Schrecken in der allerherkömmlichsten Weise zum Ausdruck bringen, so fühlt man sich an schulgerechte Atelierstücke gemahnt und bringt so berühmte Namen wie Skopas und Praxiteles einfach nicht über die Lippen. Zudem steht es fest,

---

1) Stark denkt an das Sarpedonion von Holmoi in Cilicien. Nach seiner Vermuthung hätte Sosius den Apollo aus Cedernholz, den er in der Cella seines Tempels aufstellte, aus Seleukia am Kalykadnos entführt: Niobe, S. 136.

2) Den Nachweis dafür hat Hans Ohlrich (Die Florentiner Niobegruppe, Berlin 1888) gegeben. In seinem Führer durch das archäol. Museum in Halle (S. 63) weist C. Robert die Niobiden unbedenklich der hellenistischen Epoche zu. [Im Uebrigen geht die herrschende Ansicht noch immer dahin, dass wir in dem Original der Niobegruppe vielmehr das Werk einer athenischen Kunstschule des vierten Jahrhunderts zu erblicken haben. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II ^{4}, S. 78, Anm. 2; so auch Furtwängler, Meisterwerke, S. 645.]

dass der Untergang der Niobiden unter den Nachfolgern Alexander's ein sehr beliebtes Thema war. Als Augustus im Jahre 28 v. Chr. den Tempel des palatinischen Apollo errichtete, liess er die Thüren mit Elfenbeinreliefs schmücken, und zwar erblickte man auf dem einen Flügel die Vernichtung der Gallier bei ihrem Angriff gegen Delphi, während auf dem anderen der Tod der Niobiden dargestellt war[1]). Das waren so Werke im hellenistischen Geschmack: ein Relief in St. Petersburg und ein marmorner Diskos des Britischen Museums sind vielleicht Reminiscenzen an jenes Elfenbeinrelief[2]). Wenn nun auch gewiss diese beiden Compositionen von einem anderen Original herzuleiten sind, als von der bei Plinius erwähnten Gruppe, so entspringen sie doch derselben Geistesrichtung; man wird wohl annehmen dürfen, dass in der hellenistischen Epoche Malerei und Plastik mehr als einmal die tragische Geschichte von der Niobe dargestellt haben.

Ueber die Aufstellung und Anordnung der florentinischen Gruppe ist oft gestritten worden[3]). Zunächst erhebt sich die Frage, ob die Figuren einen architektonischen Rahmen besassen; ob man sie also mit Stark in den Intercolumnien eines Tempels, oder lieber, nach der älteren Annahme Cockerell's und Welcker's, in einem Giebelfeld aufgestellt denken soll. Die erstgenannte Vermuthung gründet sich nur auf das Beispiel des Nereïdenmonuments, und das kann uns nicht genügen; gegen die zweite spricht gar mancherlei, vor Allem das Höhenverhältniss der Figuren, die sich so in kein griechisches Giebeldreieck einordnen lassen. Auch hätte ein griechischer Bildhauer schwerlich den Fehler begangen, das Gesicht der Niobe nach der einen Giebelecke hinzurichten. Dagegen erledigen sich die Schwierigkeiten, wenn man annimmt, dass die Figuren nicht auf dem gleichen Niveau, sondern stufenweise über einander einen Felsen hinauf angeordnet waren, wobei die Statue der Niobe den ganzen Aufbau krönte[4]). So begreift man auch die mancherlei

1) Stark, Niobe, S. 138. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 444.

2) Ueber das Relief Campana in St. Petersburg vgl. Stark, Niobe, Taf. III, Nr. 1, S. 165. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 73. Der Londoner Diskos ist bei Murray (Greek sculpt., II, pl. XXIX) abgebildet; seine Echtheit wird angezweifelt. Vgl. darüber Overbeck, Berichte der sächs. Gesellsch. der Wissenschaften, 1893.

3) Vgl. ausser den schon erwähnten Arbeiten noch Mayerhofer, Die florentinische Niobegruppe, Bamberg, 1881, und das Endergebniss, das Overbeck (Griech. Plastik, II[4], S. 81 ff.) aus allen diesen Erörterungen gezogen hat.

4) Vgl. Hans Ohlrich, a. a. O., S. 4.

Terrainangaben, die Felsen und verschieden hohen Postamente, die bei dieser Gruppe eine so grosse Rolle spielen; sie erscheinen wie eben so viele Fortsetzungen des felsigen Unterbaus, der das Ganze trägt. Die Künstler des Cardinals von Medici hatten dies wohl herausgefühlt, wenn sie die florentinischen Figuren wie eine Gartendecoration aufstellten[1]); Alles spricht dafür, dass sie in der römischen Villa auf dem Esquilin ursprünglich ebenso gruppirt waren. Sind diese Folgerungen richtig, so gehören die Niobiden in die Reihe der malerischen Gruppen, und die Ausführung des Originalwerks kann dann erst ins dritte Jahrhundert fallen.

Die Entwickelung der malerischen Plastik ist eine Folge der neuen Lebensgewohnheiten, die sich in der griechischen Welt nach Alexander einbürgerten. Die königlichen Residenzen, die reichen Privathäuser verschönerten sich durch Park- und Gartenanlagen oder durch Säulenhallen, für die man eines reichen und mannigfaltigen plastischen Schmuckes bedurfte, der aber nicht nach so strengen Regeln hergestellt zu sein brauchte wie die statuarischen Werke der alten Zeit. Es kann uns nicht überraschen, dass man gerade in Pergamon Beispiele dafür findet. Im Jahre 1880 sind bei den Grabungen Humann's die Bruchstücke von drei Statuetten in halber Lebensgrösse mit unausgeführter Rückseite zum Vorschein gekommen; sie stellen Prometheus, Herakles und eine halbliegende männliche Figur dar, in der man unschwer eine Verkörperung des Kaukasusgebirges erkennt[2]). Milchhöfer hat nachgewiesen, dass diese Statuetten stufenweise über einander auf einen felsigen Hintergrund, von dem sie sich wie Reliefs abhoben, aufgesetzt waren; aus den pompejanischen Malereien lernen wir ganz entsprechende Compositionen kennen; der pergamenische Künstler hatte eben seine Figuren so aufgestellt, wie etwa ein Maler es gethan hätte.

Es liegt nahe, mit einer ebenso nach den Gesetzen des malerischen Stils angelegten Gruppe zwei berühmte Statuen in Verbindung zu bringen, nämlich den sogenannten Arrotino und den an einem Baume aufgehängten Marsyas, von dem wir mehrere Wiederholungen kennen. Die in der Tribuna zu Florenz befindliche und gemeiniglich als Schleifer (Arrotino) bezeichnete Statue zeigt einen

1) In dieser Aufstellung zeigt sie die Zeichnung Perrier's: Segmenta nobil. signorum et statuarum, Rom, 1638, Taf. 87; einzelne Figuren Taf. 33—34, 57—60.

2) Milchhöfer, Die Befreiung des Prometheus, 42. Programm zum Winckelmannsfeste, 1882.

kauernden Mann, der auf einem Stein ein breites Messer schärft (Fig. 282)[1]. Die viereckige Gesichtsform, die niedere Stirn, der kurze, spärliche Bart, die langen Haare ergeben zusammen den Typus eines Barbaren und bezeichnen einen skythischen Sclaven. Der

Fig. 282. Skythischer Sklave. Sogenannter „Schleifer“ oder „Arrotino“. (Florenz, Tribuna.)

Ausdruck demüthiger Unterwürfigkeit, den er aufweist, lässt errathen, dass er auf einen Befehl wartet, dass er an irgend einer Handlung betheiligt ist und also die Statue nicht als Einzelwerk entworfen war. Und mit welcher anderen Handlung sollte man sie

1) Dütschke, Ant. Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz, Nr. 549, S. 247. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1414. Die Statue wurde vor 1538 in Rom gefunden. Vgl. Michaelis, Arch. Zeitung, 1880, S. 11.

wohl in Verbindung bringen, als mit der Bestrafung des Marsyas? Man braucht Florenz gar nicht zu verlassen, um in den Uffizien die Replik einer oft wiederholten Statue zu finden, von der der Louvre ein stark ergänztes Exemplar besitzt (Fig. 283), während die beste Copie davon zweifellos der in Tarsos im Jahre 1889 aufgefundene und jetzt im Museum des Tschinily-Kiosk aufbewahrte Torso darstellt (Fig. 284)[1]). Die Vorstellung, von der im vierten Jahrhundert der Meister der Reliefs von Mantinea (vgl. Fig. 128) ausging, war eine sehr andere gewesen. Hier ist der Wettstreit schon vollendet, und die Bestrafung beginnt. Marsyas, der mit den Handgelenken an einen Baum gebunden ist, soll demnächst auf ein Zeichen Apollo's dem Messer des Skythen überantwortet werden. Man wird also anzunehmen haben, dass die Figur des Gottes die Gruppe vervollständigte; wir dürfen sie vielleicht einem marmornen Diskos des Dresdener Museums entnehmen, wo Apollo, der die Leier hält und den einen Arm zwanglos über das Haupt legt, gegenüber dem schon an den Baum gebundenen Satyr Platz genommen hat (Fig. 282a)[2]). In diesem Fall würde der skythische Sclave in der Mitte der Gruppe seinen Platz finden, und zwar zweifellos im Hintergrund. Es liegt sehr nahe, einem pergamenischen Bildhauer diese malerische Composition zuzutrauen. Der Naturalismus, wie er in der Statue des Skythen zum Durchbruch kommt, die tadellose Kenntniss der Anatomie, die am Marsyas zu Tage tritt, passen gut zum Wesen des

Fig. 282 a. Apollo und Marsyas. (Marmorner Diskos. Dresden.)

1) Ueber die Florentiner Statue vgl. Dütschke, III, Nr. 159; über die Copie im Louvre: Fröhner, Notice, Nr. 86; über die im Tschinily-Kiosk: Joubin, Catal. du Musée impérial ottoman, Nr. 72. Overbeck (Griech. Kunstmythologie, III, Apollo, S. 477 f.) zählt 15 Repliken auf, und doch lässt sich diese Zahl noch erweitern. Ich erwähne nur noch die in Tralles gefundene Replik des Athener Centralmuseums (S. Reinach, Chron. d'Orient, 1889, p. 509), sowie die in Karlsruhe (Arch. Anzeiger, 1890, S. 4).

2) Annali dell' Inst., 1851, pl. E. Arch. Anzeiger, 1889, S. 99. Man kann meines Erachtens auch ein Relief des Museums in Arles damit in Verbindung bringen: Bazin, Arles Gallo-romain, p. 129, Nr. 2.

pergamenischen Stils, so dass die Gruppe ganz gut in der Zeit der Attaliden entstanden sein kann. Jedenfalls ist die Figur des Marsyas,

Fig. 283. Marsyas, am Baume festgebunden. Marmorstatue. (Louvre.)

Fig. 284. Marsyas, am Baume festgebunden. (Museum des Tschinily-Kiosk, Constantinopel.)

wie uns die häufigen Repliken beweisen, als die beachtenswertheste der ganzen Gruppe oft auch für sich wiederholt worden; betrachtet man den gewaltsam gereckten Körper, den unter der Haut sorgfältig angegebenen Knochenbau, das schmerzvoll verzogene Gesicht, so kann man sich in der That leicht denken, dass der Marsyas für ein wahres Bravourstück galt. Auch die moderne Plastik hat mehr als einmal eine nackte Figur mit hochgehobenen Armen und an

einen Baumstamm festgebundenen Händen dargestellt, offenbar weil dieser Gegenstand dem Künstler Gelegenheit bietet, seine ganze Virtuosität an den Tag zu legen: man vergleiche nur mit dem Marsyas des Louvre gewisse Meisterstücke, wie sie behufs Aufnahme in die alte Académie des Beaux-Arts gearbeitet wurden, z. B. den Heiligen Sebastian von François Coudray, oder das Bild desselben Heiligen von Dejoux, oder auch den Phoebus und Oedipus von Felix Lecomte, und die Verwandtschaft zwischen diesen verschiedenen Gegenständen springt in die Augen. Uebrigens ist das nicht die einzige Gelegenheit, wobei die hellenistische und moderne Kunst sich begegnen.

Man könnte die Zahl dieser decorativ verwendeten Gruppen leicht noch vermehren. So sind zwei auf dem Esquilin gefundene Danaïdenstatuen [1]) zweifellos aus einem grossen Figurencomplex herausgelöst, der den Danaos mit gezücktem Schwert inmitten seiner Töchter zeigte, wie er ihnen gerade den Befehl ertheilte, ihre Verlobten zu ermorden. Die Originalgruppe war nach ihrer Ueberführung nach Rom unter jener Säulenhalle aufgestellt gewesen, die den Tempel des palatinischen Apollo umgab [2]). Auch an die sehr bekannte Gruppe des Menelaos mit der Leiche des Patroklos, die in der Loggia dei Lanzi zu Florenz steht, darf hier erinnert werden (Fig. 284 a), sowie an ihre berühmte römische Replik, den von Bernini so bewunderten Pasquino [3]). Das Pathetische in der ganzen Composition, das schöne Ebenmaass der Linien, die meisterhafte Ausführung machen es zu einem der beachtenswerthesten Beispiele decorativer Plastik. Gewiss, solche Werke verstossen oft gegen unseren Geschmack und verrathen einen bedenklichen Hang zur Effecthascherei und zu prunkvoll theatralischem Wesen. Aber sind wir nicht vielleicht zu sehr geneigt, sie zu verurtheilen, ohne auf ihre ursprüngliche Bestimmung gebührende Rücksicht zu nehmen? Sie kommen nun einmal erst dann zu ihrer vollen Geltung, wenn man sie in ihre architektonische Umgebung und in die ganze malerische Scenerie versetzt, von der sie

---

1) Bull. della comm. municipale, III, 1875, tav. XI—X. Helbig, Führer, I, Nr. 559 u. 560.

2) Stark, Niobe, S. 328.

3) Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1397—1398. Ueber den Pasquino vgl. E. A. Visconti, Opere varie, I, tav. 15, p. 172, und die bei Friederichs-Wolters verzeichnete Literatur. Man kennt sechs Repliken von dieser Gruppe; eine der besten [von der aber bloss die Beine des Patroklos erhalten sind] befindet sich im Vatican: Helbig, Führer, I, Nr. 232; vgl. ebenda Nr. 238.

eingerahmt sein wollen: mit der zu Versailles geübten Kunst lassen sie sich noch am ehesten vergleichen. Man würde eine der merkwürdigsten Seiten der hellenistischen Kunst verkennen, wenn man der

Fig. 284a. Menelaos mit Patroklos (Florenz, Loggia dei Lanzi).
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

kühnen Erfindungsgabe dieser Meister nicht Gerechtigkeit widerfahren liesse: vor Allem darauf bedacht, eine glänzende Decoration zu schaffen, leben sie sich mit aller Entschlossenheit in die Rolle ein, die ihnen zugefallen.

§ 2. DIE SCHULE VON RHODOS.

Lehnt sich auch die rhodische Schule verwandtschaftlich an die grosse asiatische Schule an, so zeigt sie doch, was ihr geschichtliches Werden betrifft, ein eigenes Gesicht. Gegenüber den grossen hellenistischen Monarchien erscheint Rhodos als ein freier Staat, als eine unabhängige, blühende Republik. Während des dritten Jahrhunderts, seit der so kräftig gegen Demetrios Poliorketes ausgehaltenen Belagerung, war die politische Bedeutung der Insel schnell gewachsen. Gleich den Attaliden in die römische Bundesgenossenschaft aufgenommen, hatten die Rhodier von einem glücklichen Krieg gegen Philipp III. von Makedonien und Antiochos den Grossen den Vortheil gehabt, dass sie Lykien und Karien annectiren durften. Im Jahre 168 verloren sie freilich durch ihre Neutralität im Kriege gegen Perseus diese asiatischen Besitzungen wieder; aber der kraftvolle Widerstand, den sie im Jahre 88 gegen Mithridates leisteten, gewann ihnen aufs Neue die Gunst der Römer. Damals begann für Rhodos noch einmal eine kurze Blüthezeit, die im Jahre 43 plötzlich zu Ende ging. Die Einnahme und Plünderung der Stadt durch die republikanische Armee des Cassius, die Wegnahme ihrer Kunstschätze, die sämmtlich nach Rom wanderten, bezeichnen das Ende der rhodischen Macht. Unter den Kaisern ist von der rhodischen Bildhauerschule, die doch beinahe 200 Jahre lang einen sehr erheblichen Glanz entfaltet hatte, keine Rede mehr.

Seit der Mitte des dritten Jahrhunderts ungefähr bis gegen das Jahr 50 v. Chr. zeugt eine lange Reihe von Künstlerinschriften von der Thätigkeit der rhodischen Schule [1]). Nicht alle diese Künstler sind auf der Insel gebürtig: es sind auch Meister darunter, die aus Halikarnass, Soloi, Chios, Antiochia und Laodikeia zugezogen sind; wir erfuhren bereits, dass auch zwei Meister von Tralles, die Urheber des Farnesischen Stiers, für Rhodos thätig waren. Diese Thatsachen zeugen von der Anziehungskraft, die der blühende Freistaat ausübte; andererseits können wir aus den Inschriften entnehmen,

---

1) Vgl. besonders Foucart, Inscr. inédites de l'île de Rhodes (Extr. de la Rev. arch., 1865—1867); Löwy, Arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich, VII, 1883, S. 107, und Inschr. griech. Bildh., S. 127, Nr. 159—205.

dass die Rhodier nichts versäumten, um die von auswärts gekommenen Künstler festzuhalten. Sie ertheilten ihnen das Vorrecht der *ἐπιδαμία,* d. h. ein beschränktes Bürgerrecht; ja, die Söhne solcher Fremden wurden vollberechtigte rhodische Bürger[1]). Neue Untersuchungen haben es ermöglicht, die Chronologie dieser Künstler mit grösserer Bestimmtheit aufzustellen; sie haben auch die wichtige Thatsache ergeben, dass die Thätigkeit der rhodischen Schule sich auf einen viel grösseren Zeitraum erstreckte, als man bisher angenommen hatte[2]). Seit der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts bethätigt sie sich; während des zweiten Jahrhunderts und zum Theil auch während des ersten vermag sie sich zu behaupten und löst sich erst in dem Augenblick auf, wo die Einnahme der Stadt durch Cassius der rhodischen Macht den Todesstoss versetzt. Wegen dieser langen, lückenlosen Entwickelung verdient die rhodische Schule eine besondere Behandlung. Sie ist zwar eine hellenistische Schule; doch überdauert sie die 156. Olympiade, die nach Plinius' Aussage den Anfang der griechisch-römischen Renaissance bezeichnet. Wir werden sie in ihrem ganzen Verlauf betrachten, obgleich wir damit die zeitliche Grenze überschreiten müssen, die wir zunächst für die Geschichte der anderen Schulen uns gesteckt haben.

Gestützt auf das Studium der Inschriften schlägt Hiller von Gärtringen eine sehr ansprechende chronologische Reihenfolge der rhodischen Künstler vor[3]). Danach gehören in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts Phyles von Halikarnass[4]), Mnasitimos, Timocharis von Eleuthernai, die beiden Chier Zenodotos und Menippos, sowie Simos und Onasiphon aus Salamis. Im zweiten Jahrhundert lebten Mnasitimos und Teleson, Pythokritos, der Sohn des Timocharis, der sich als Rhodier bezeichnet, Euthykrates, Simias, Archidamos von Milet und endlich Protos. Die Meister der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts sind Theon von Antiochia, der für Alexan-

1) So lautet z. B. die Signatur des Epicharmos aus Soloi: *Ἐπίχαρμος Σολεύς, ᾧ ἁ ἐπιδαμία δέδοται.* Sein Sohn aber zeichnet: *Ἐπίχαρμος Ἐπιχάρμου Ῥόδιος.* Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 191.

2) Vgl. Hiller von Gärtringen, Die Zeitbestimmung der rhodischen Künstlerinschriften, Jahrbuch des arch. Inst., IX, 1894, S. 22. Vgl. auch Holleaux, Rev. de Philologie, 1893, p. 171.

3) Jahrbuch des arch. Inst., a. a. O., S. 43.

4) Vgl. über diesen Künstler: Schumacher, Der Bildhauer Phyles. Rhein. Museum, XLI, 1886 S. 223 ff.

dria arbeitet und in Rhodos die ἐπιδαμία erlangt; ferner Charinos von Laodikeia; dann die Gebrüder Plutarchos und Demetrios, deren Schaffenszeit sich ganz sicher bestimmen lässt: die Signatur des Plutarchos liest man nämlich am Postament eines Denkmals für einen rhodischen Bürger, der unter Anderem mit L. Licinius Murena, der im Jahre 82 den Titel Imperator erhielt, und mit L. Licinius Lucullus, der im Jahre 74 Consul war, in amtlicher Eigenschaft verkehrte [1]). Schliesslich gehören auch noch Epicharmos aus Soloi und sein gleichnamiger, mit dem rhodischen Bürgerrecht beschenkter Sohn derselben Künstlergeneration an; sie pflegen die Ueberlieferungen der rhodischen Schule auch noch in der Zeit nach dem ersten Mithridatischen Krieg (88—84 v. Chr.).

Wir besitzen ein hervorragendes Werk der rhodischen Bildhauerkunst. Am 14. Januar 1506 entdeckte ein römischer Bürger, Felice de' Freddi, in seiner Vigne unweit der Gärten von S. Pietro in Vincoli eine Marmorgruppe, die den Laokoon und seine beiden Söhne, von zwei Schlangen umschlungen, darstellte [2]). Es war leicht, diesen Fund mit dem von Plinius erwähnten [3]) Werk dreier rhodischer Meister, Agesandros, Polydoros und Athenodoros, zu identificiren. Nach der Ansicht des römischen Schriftstellers überragte die aus einem einzigen Marmorblock gemeisselte Gruppe, die zu seiner Zeit in dem Palast des Titus stand, alle Werke der Malerei und Plastik; die Auffindung des Laokoon brachte die ganze Stadt in Aufruhr; man strömte herbei, sie zu sehen; der Cardinal Galeotto della Rovere, ein Neffe des Papstes Julius II., bot 600 Goldgulden dafür; aber das Meisterwerk wurde durch den Papst angekauft, der es für sein damals im Bau begriffenes Belvedere bestimmte. Die Bewunderung der Dichter und Künstler verrieth sich in bedeutsamer Weise: Sadolet feierte den Laokoon in lateinischen Versen; Bramante befahl vier Künstlern, die Statue in Wachs nachzubilden und danach einen Erzguss herstellen zu lassen, wobei Jacopo Sansovino den Preis davontrug. Man hatte sogar vor den Beschädigungen der Gruppe Respect: erst unter Clemens XI., um das Jahr 1730, ergänzte

---

1) Hiller von Gärtringen, a. a. O., S. 26. Th. Mommsen, Sitzungsber. der Berl. Akad., 1892, XLI, S. 849.

2) Zur Geschichte der Auffindung vgl. Michaelis im Jahrbuch des arch. Inst., V, 1890, S. 16.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 37.

Agostino Cornacchini die Arme der beiden Söhne und vielleicht auch den rechten Arm des Vaters [1]). Thut es noth, an die begeisterten Lobsprüche zu erinnern, die Winckelmann der vaticanischen Gruppe zollt, oder an die bedeutende Rolle, die sie dank Lessing's „Laokoon" in der Geschichte der ästhetischen Anschauungen des 18. Jahrhunderts spielt [2])?

Der Lärm, der ehedem um den Laokoon sich erhoben hatte, ist heute ziemlich verstummt. Wir können daher die rein ästhetischen Betrachtungen auf sich beruhen lassen; für uns ist dies berühmte Werk nur die Bethätigung einer grossen Kunstschule und der Zeuge einer merkwürdigen stilistischen Richtung. Wir werden auch bei der Beschreibung des allgemein bekannten Denkmals nicht allzu lange verweilen (Fig. 285) [3]). Der Priester Apollo's und seine beiden Söhne, die gerade um den Altar stehen, auf dem ein Opfer dargebracht werden sollte, sehen sich von zwei riesigen Schlangen überfallen, die Apollo's Rachsucht gegen sie gesandt hatte. Von einem der Thiere in die Seite gebissen, ist Laokoon auf den Altar zurückgesunken. Das Gesicht erscheint verzerrt, die Glieder von Angst durchschauert, die Brust in äusserster Anspannung aufgetrieben; indem er den rechten Fuss, dessen Zehen convulsivisch gekrümmt sind, mit der Ferse gegen den Altar stemmt, versucht er, sich aus der gewaltigen Umstrickung des Ungethüms zu befreien. Rechts von ihm stösst sein jüngster Sohn, in dessen Brust sich die andere Schlange festgebissen hat, soeben seinen letzten Seufzer aus und stirbt. Der älteste Sohn wirft seinem Vater einen Blick voll Entsetzen und Mitleid zu, während er zugleich seinen Fuss zu befreien sucht, um den die eine der Schlangen schon ihre Schlingen gelegt hat. In vielleicht zu lebhaftem Widerspruch gegen eine Jahrhunderte lang getriebene Bewunderung haben die modernen Beurtheiler [4]) gelegentlich sehr harte

---

1) Michaelis, a. a. O., S. 53. Der Louvre besitzt einen Bronzeabguss aus Fontainebleau, der den Zustand der Gruppe vor ihrer Ergänzung wiedergiebt.

2) Wir verweisen hierfür auf das vortreffliche Buch Justi's: Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Leipzig, 1866—1872, I, S. 450.

3) Die ältere Literatur über den Laokoon ist sehr umfangreich. Das Wichtigste davon findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, S. 540, und bei Helbig, Führer, I, Nr. 153, zusammengestellt. Die neueren Arbeiten über den Laokoon werden wir im Folgenden citiren.

4) Sehr bezeichnend ist folgende Aeusserung O. Rayet's in seinen Études d'archéologie et d'art, p. 361: „Laokoon ist ein Schauspieler, der seine Rolle einstudirt und vor dem Spiegel die Wirkung prüft, die das Verzerren seines Angesichts hervorbringt."

Urtheile über den Laokoon gefällt. Man braucht kein Freund des Theatralischen zu sein und kann doch die wirklichen Vorzüge der Gruppe

Fig. 285. Laokoon. (Rom, Vatican.)

voll anerkennen. Die Composition ist tadellos in ihrem geschlossenen Aufbau, die Linienführung von einer Reinheit, die jeder Kritik stand-

hält[1]). Die Behandlung des Nackten zeugt von einer ganz ungewöhnlichen Kenntniss des menschlichen Körpers. Mit seltener Virtuosität bildete der Künstler die in krampfhafter Angst eingezogenen Weichen, die stöhnende Brust, der sich eben ein schwerer Seufzer entwinden will. Das Gesicht aber mit seinen gemarterten Zügen drückt wilden Schmerz mit nie erreichter Gewalt aus. „Die neue, gefühl- und ausdrucksvolle Richtung der Kunst," schreibt Taine, „zeigt sich in der Wahl dieses schrecklichen und auf Rührung berechneten Gegenstands, in der erschreckend lebenswahren Wiedergabe der Schlangenleiber, in der rührenden Ohnmacht des armen Kleinen, der auf der Stelle stirbt, in der vollendet feinen Darstellung der Muskeln, zumal am Leib und an den Füssen, in der schmerzhaften Schwellung der Adern, in der eingehenden, anatomischen Wiedergabe des Leidens"[2]). Wenn die stilistischen Vorzüge des Werkes so offenkundig sind, was fehlt denn eigentlich dem Laokoon, und wie kommt es nur, dass wir nicht mehr die ungetrübte Bewunderung für dies berühmte Bildniss hegen können, mit der es einen Winckelmann erfüllte? Der Grund liegt darin, dass wir seit Winckelmann eine noch reinere griechische Kunst kennen gelernt haben, eine Kunst, die unmittelbarer ist und weniger bewusst auf Sensation ausgeht und in der Wahl ihrer Ausdrucksmittel sich grössere Zurückhaltung auferlegt. Man merkt eben doch beim Laokoon die berechnete und mühsam gefundene Gruppirung, die im Atelier erworbene Kunstfertigkeit, die Absicht, den Zuschauer durch wunderbare Gewandtheit zu überraschen; man verlangt nach einem freieren, überzeugenderen Ausdruck, während man so etwas wie Missbehagen empfindet und überrascht ist, Angesichts dieser furchtbaren Tragödie so durchaus kühl zu bleiben.

Ueber die Entstehungszeit des Laokoon ist viel gestritten worden. Aus der Stelle bei Plinius, wo dieser berichtet, dass die Statue zu seiner Zeit im Palast des Titus stand und dass die drei rhodischen Künstler sie de consilii sententia ausgeführt hätten, lassen sich für die Chronologie keine Schlüsse ziehen. Besonders die Worte de consilii sententia sind in sehr verschiedener Weise ausgelegt worden; doch

---

1) Man muss berücksichtigen, dass der rechte Arm Laokoon's unglücklich ergänzt ist: beim Original war er in unwillkürlicher Bewegung gekrümmt, so dass sich die Hand nahe am Kopf befand.

2) Taine, Voyage en Italie, I, p. 156.

ein Beweis dafür, dass die Gruppe auf Befehl des Titus ausgeführt worden wäre, lässt sich, so viel scheint ausgemacht, aus diesen Worten nicht entnehmen [1]). Welches ist denn nun aber die richtige Deutung? Und was will hier das Wort consilium besagen? Ist etwa aus den Freunden der drei Künstler ein Rath gebildet worden mit dem Auftrag, über die Composition zu entscheiden und die Arbeit unter die drei Meister zu vertheilen [2])? Oder hat man an eine Berathung zu denken, die von den Künstlern selbst abgehalten wurde? Dann hätte also Plinius sagen wollen, die drei Künstler wären, ehe sie an die gemeinsame Aufgabe schritten, zu einer Verabredung über dieselbe zusammengetreten — was auf eine verwünscht naive Bemerkung hinauskäme. So bleibt nur eine Erklärung übrig, die mir die grösste Wahrscheinlichkeit zu besitzen scheint: dass nämlich Plinius gedankenlos irgend eine griechische Formel übersetzt hat, die der Signatur der Künstler hinzugefügt war und besagte, dass die Gruppe im Auftrag des Rathes oder Senates von Rhodos ausgeführt worden war [3]).

Uebrigens darf man als sicher annehmen, dass der Laokoon sich schon vor Augustus in Rom befand. Ein im Jahre 1875 aufgefundenes pompejanisches Wandgemälde, das einer Decorationsweise angehört, die von der Zeit des Augustus bis etwa 50 n. Chr. in Pompeji üblich war, stellt den von den rhodischen Meistern behandelten Gegenstand in sehr ähnlicher Weise dar [4]). Was aber die Annahme betrifft, wonach die rhodischen Künstler sich nach jener bekannten Stelle der Aeneïs Vergil's gerichtet haben sollen [5]), so ist sie von Förster durch völlig überzeugende Argumente aus dem Feld geschlagen worden. Es ist in der That sehr wahr-

---

1) Lachmann (Arch. Zeitung, 1848, S. 236) hat diese Vermuthung aufgestellt. Sie ist durch Förster (Verhandlungen der 40. Versammlung deutscher Philologen in Görlitz, Leipzig, 1890, S. 77 ff.) endgültig zurückgewiesen worden.

2) Vgl. die Erklärung, die Mommsen (Hermes, XX, S. 285 ff.) von der fraglichen Pliniusstelle gegeben hat.

3) Vgl. O. Jahn, Aus der Alterthumswissenschaft, S. 169; Murray, Greek sculpt., II, S. 368. Nach Murray hätte die Formel etwa gelautet: *ἐποίησαν γνώμᾳ ἐπιστατᾶν*. Ueber die in Rhodos üblichen Formeln vgl. Swoboda, Griech. Volksbeschlüsse, S. 297. Man könnte auch an ein *κοινόν*, an einen jener religiösen Vereine, denken, wie sie im zweiten und ersten Jahrhundert in Rhodos vorkommen. Vgl. Foucart, Bull. de corresp. hellén., X, 1886, p. 199. Das Wort *κοινόν* wäre ganz genau durch das lateinische Wort consilium wiedergegeben. Siehe auch Guiraud, Les assemblées provinciales, p. 51.

4) Mau, Annali, 1875, tav. O, p. 273. Gaz. arch., IV, 1878, pl. 11.

5) Dies ist die Ansicht Lessing's. Vgl. C. Robert, Bild und Lied, S. 192 ff. Die Widerlegung dieser Ansicht findet man bei Förster, a. a. O., S. 85.

scheinlich, dass der römische Dichter aus einer griechischen Quelle geschöpft hat; denn schon Euphorion von Chalkis, der Bibliothekar von Antiochia zur Zeit Antiochos des Grossen (223—187), hatte den Untergang des Vaters zusammen mit seinen Söhnen in derselben Weise dichterisch dargestellt. Also weit entfernt, dass die Verse Vergil's die rhodischen Meister beeinflussten, mag vielmehr Vergil ihr Werk, das zweifellos gelegentlich der Plünderung von Rhodos durch die Soldaten des Cassius nach Rom gekommen war, dort häufig gesehen haben.

So bleibt uns noch zu entscheiden, ob die drei Bildhauer der rhodischen Schule des dritten Jahrhunderts angehören, oder ob sie zu jener jüngeren Generation zählen, die im vorletzten und letzten vorchristlichen Jahrhundert thätig war; mit anderen Worten, ob der Laokoon älter oder jünger ist als der Fries am grossen Altar zu Pergamon. Zwischen Laokoon und dem jungen Giganten, den die Schlange der Athene bedrängt (s. oben Fig. 272), lässt sich eine gewisse Aehnlichkeit in der Haltung nicht verkennen; es frägt sich, welches von den beiden Werken dem anderen wohl als Vorbild gedient hat. Das Zeugniss der epigraphischen Texte scheint derjenigen Annahme günstig zu sein, wonach die Ausführung der rhodischen Gruppe an den Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts gehört. Zu diesem Ergebniss kam zuerst Kekulé, als er die Inschriften studierte, in denen die Namen des Agesandros und Athenodoros vorkommen[1]). Die eine, in Antium gefunden, enthält die Signatur eines Athenodoros, des Agesandros Sohn[2]); andrerseits lernen wir durch eine Inschrift aus Lindos ein Ehrendecret für einen Athenodoros kennen, der als Sohn des Agesandros und Stiefsohn des Dionysios bezeichnet wird: es scheint, dass wir es hier mit einem der Meister des Laokoon zu thun haben[3]). Nun aber gehört nach den neuesten Untersuchungen, die Hiller von Gärtringen darüber angestellt hat, diese Inschrift dem Anfang des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an. Dasselbe gilt

---

1) Kekulé, Zur Deutung und Zeitbestimmung des Laokoon, Berlin und Stuttgart, 1883. Ueber diese Inschriften vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 203, 302, 446, 479, 480, und Förster, Laokoon-Denkmäler und Inschriften; Jahrbuch des arch. Inst., VI, S. 177.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 203.

3) Löwy (a. a. O., Nr. 546) hält es für möglich, dass dieser mit dem Athenodoros bei Plinius ein und dieselbe Persönlichkeit ist. Vgl. Holleaux, Rev. de Philologie, 1893, p. 178, note 4.

von einer Inschrift, die Paton herausgegeben hat[1]: in ihr wird ein Agesandros, Sohn des Agesandros, Enkel des Athenodoros erwähnt. Dieser wäre dann Agesandros II., der Bruder von Athenodoros II.; auch er hätte am Laokoon mitgearbeitet. Auf Grund dieser verschiedenen Texte ist es nun möglich, einen Stammbaum aufzustellen, der die Verwandtschaft dieser Künstler veranschaulicht[2]. Der dritte Meister des Laokoon, Polydoros, muss dann nothwendiger Weise ihr Zeitgenosse gewesen sein, ja vielleicht war er sogar ihr Bruder. So würden denn also die Meister des Laokoon den ersten Jahren des ersten Jahrhunderts angehören, d. h. derjenigen Zeit, die, wie wir sahen, einen nochmaligen Aufschwung der rhodischen Schule erlebte[3]. Ist dem so, dann wäre der Laokoon beinahe ein Jahrhundert jünger als der Fries von Pergamon. Verliert er dadurch an Werth, und braucht man ihn deshalb als Plagiat zu bezeichnen? Gewiss nicht. Die Anschauungen der Griechen waren in dieser Hinsicht von den unsrigen sehr verschieden; für sie kam die Erfindung eines plastischen Motivs erst in zweiter Linie; das ganze Verdienst eines Werkes bestand in der Art und Weise, wie der Künstler ein gegebenes Motiv auszunutzen verstand, sowie in der Vollkommenheit der Ausführung. Vergleicht man unter diesem Gesichtspunkt den Giganten des Frieses mit der vaticanischen Gruppe, so kann man die Ueberlegenheit der letzteren keinen Augenblick in Frage ziehen[4].

---

1) Paton, Bull. de corresp. hellén., XIV, p. 278.

2) Der Stammbaum, den Hiller von Gärtringen im Jahrb. des arch. Inst., IX, 1894, S. 37, aufgestellt hat, sieht folgendermaassen aus:

Athenodoros I.

Agesandros I.

Agesandros II. (Meister des Laokoon.)	Athenodoros II., Adoptivsohn des Dionysios. (Meister des Laokoon.)

3) Die Ansicht, wonach der Laokoon älter sein soll als der pergamenische Fries und schon im Verlauf des dritten Jahrhunderts entstanden wäre, ist von Brunn (Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen, V, 1884, S. 263—272) und von Trendelenburg (Die Laokoongruppe und der Gigantenfries des pergamenischen Altars, Berlin, 1884) verfochten worden. Ihnen schliesst sich Helbig (Führer, I, S. 100) an. Brizio dagegen (Nuova Antologia, 3. Serie, Band XXI, Rom, 1889) hält den Laokoon für jünger als den pergamenischen Fries, und ebenso denkt Förster (a. a. O.), sowie Wagnon (Rev. arch., N. S., vol. XLIV, 1882, p. 330).

4) Brunn (Jahrb. der Kunstsammlungen, V, S. 264) hat übrigens sehr fein darauf hingewiesen, dass die Verschiedenheiten zwischen den beiden Werken doch viel erheblicher sind als die Aehnlichkeiten.

Wenn den rhodischen Meistern der pergamenische Fries bekannt war, so haben sie ein Thema, das dort eben nur angedeutet war, in einzig bedeutender Weise weiter entwickelt; ihnen gebührt das Verdienst, Alles daraus gemacht zu haben, was darin lag, und ein höchst eigenartiges Werk geschaffen zu haben, das in der hellenistischen Kunst bis auf Weiteres das vollkommenste Beispiel innerhalb der tragischen Gattung darstellt.

Fig. 286. Terracottagruppe aus Kleinasien. (Collection Lécuyer, pl. G.)

VIERTES KAPITEL.

DIE ALEXANDRINISCHE KUNST.

§ 1. DIE ALEXANDRINISCHE PLASTIK.

Als Alexander der Grosse im Jahre 332 die Stadt gründete, welche die Residenz der Ptolemäer werden sollte, wünschte er damit der ganzen griechischen Welt eine Hauptstadt zu geben. Alexandria war nicht so glücklich, dies zu werden. Aber wenn es auch politisch nur die Hauptstadt des Königreichs der Lagiden war, so spielte es doch im sittlichen und geistigen Leben der hellenistischen Griechen vollkommen die Rolle, die sein Gründer ihm zugedacht hatte. Als Stadt ohne Vergangenheit und Tradition, ins Dasein gerufen durch den Willen des Welteroberers, war Alexandria durch seine privilegirte Lage ganz dazu geschaffen, der bevorzugte Brennpunkt jenes hellenistischen Weltbürgerthums zu werden, das nach und nach die Stelle des alten Hellenenthums eingenommen hatte. Zwei grosse Civilisationen berühren und durchdringen sich in dieser Stadt: die griechischen und ägyptischen Gottesdienste erfahren dort eine Verschmelzung; ein hellenisirter Serapis tritt der Isis zur Seite; die Gott gewordenen griechischen Könige erfahren neben den Gottheiten des alten Aegypten anbetende Verehrung. So vollenden die Ptolemäer das Werk der Verschmelzung, von dem Alexander geträumt hatte. Die grosse, von Deinokrates nach einem grossartigen Plan erbaute Stadt gewährt durchaus den Anblick einer Weltstadt. Während die einheimische Bevölkerung in dem Stadttheil Rhakotis zusammengepfercht war, sah man eine buntscheckige Menge von Griechen, Juden, Syriern und anderen Orientalen die schönen Strassen und Wandelhallen der Neapolis füllen, am Hafen sich tummeln und an Festtagen vor der grossen monumentalen Freitreppe zum Serapeion sich

drängen. Ein griechischer Romanschriftsteller schildert den feenhaften Anblick, den die illuminirte Stadt an grossen Feiertagen darbot, mit den Worten: „Nirgends war Nacht, eine neue Sonne erhob sich, in tausend Strahlen ihr Licht ausströmend. Da schaute ich eine Stadt, die an Schönheit mit dem Himmel wetteiferte“ [1]). Bekannt ist, welche bedeutende Stellung Alexandria in der griechischen Literaturgeschichte einnimmt [2]). In Ermangelung einer wahrhaft nationalen Literatur finden alle Formen der hellenischen Bildung, Poesie, Gelehrsamkeit und Wissen dort glänzende Vertreter. Die beiden Bibliotheken im Museum und Serapeion bergen alle Schätze, die den literarischen Reichthum von Hellas ausmachen. Von den Ptolemäern besoldete Hofdichter und Grammatiker leben in der fleissigen Stille des Museums, üben Kritik an den alten Handschriften, feilen Epigramme und verfassen kunstvolle Lehrgedichte zum unvergänglichen Ruhm ihrer königlichen Gönner.

Auf anderen Gebieten herrscht eine nicht minder grosse Vielgeschäftigkeit. Alexandria sieht rasch ein blühendes Kunstgewerbe sich entwickeln, das sein Material und sein Herstellungsverfahren nicht selten der altägyptischen Industrie entnahm. Die in Aegypten angesiedelten griechischen Handwerker lernen Glas zu giessen, Thongefässe mit jener schönen blauen Schmelzmasse zu überziehen, deren geheimnissvolle Zusammensetzung sie in den ägyptischen Werkstätten kennen lernen. Die berühmten Kameen Ptolemaios' II. mit Arsinoë in St. Petersburg, von Ptolemaios VI. mit Kleopatra in der Wiener Sammlung zeugen von der wunderbaren Geschicklichkeit und dem überaus feinen Geschmack der dortigen Steinschneider. Die alexandrinischen Goldschmiede waren unübertroffen in der Herstellung schöner Silbergeräthe, nach denen in der ganzen alten Welt lebhafte Nachfrage herrschte [3]). Aber darf man von dieser Blüthe des Kunstgewerbes ohne Weiteres auf eine ebenso glänzende Entwickelung der Plastik schliessen? Besitzt die Bildhauerei in Alexandria gerade so wie in Pergamon und Rhodos einen eigenartigen, schöpferischen Zug? Man hat lange der Residenz der Lagiden den Ruhm vorenthalten, überhaupt eine eigene

---

1) Achilles Tatius, Leukippe und Kleitophon, V, 2, 2. Vgl. Couat, La littérature alexandrine, p. 2.

2) Siehe Couat, a. a. O.; J. Girard, Études sur la poésie grecque. L'Alexandrinisme, p. 209 bis 353; Susemihl, Gesch. der griech. Literatur in der Alexandrinerzeit.

3) Vgl. Schreiber, Alexandrinische Toreutik, Leipzig, 1894.

Bildhauerschule besessen zu haben. Erst in allerneuster Zeit hat sich ein Umschwung der Ansichten zu ihren Gunsten vollzogen, und ganz besonders die Arbeiten Schreiber's haben mit Erfolg die Sache der alexandrinischen Kunst verfochten [1]). Sie wäre zweifellos ein- für allemal gewonnen, wenn der Boden von Alexandria jemals methodisch durchsucht worden wäre. Bei dem augenblicklichen Stand unserer Kenntnisse sehen wir uns immer noch auf Vermuthungen angewiesen.

So viel aber steht wenigstens fest, dass nach dem Beispiel anderer hellenistischer Herrscher auch die Ptolemäer fremde Künstler an ihren Hof zogen. So verweilt dort der Maler Apelles. Auch zwei Bildhauer, Demetrios von Rhodos und Theon von Antiochia, arbeiten in Alexandria [2]). Der Meister Bryaxis, der die Cultstatue für das Serapeion schuf, scheint ein kleinasiatischer Grieche zu sein. Besonders sind es literarische Zeugnisse, die zu der Annahme berechtigen, dass die griechisch-ägyptische Stadt in Kunstwerken einen ungewöhnlichen Luxus entfaltete. Die von den Ptolemäern errichteten Gebäude enthielten eine Welt von Statuen. Im Tychaion, das sich mitten in der Stadt erhob, gab es Götterbilder, Darstellungen der Nike und eherne Porträtstatuen der Ptolemäer [3]). Im Homereion hatte Ptolemaios Philopator rings um die Statue Homer's die Bilder der Städte aufstellen lassen, die sich um die Ehre stritten, seine Heimath zu sein [4]). In welchen Mengen gar die Bildnisse der Könige hergestellt wurden, lässt sich leicht denken. In dem seiner Schwester Arsinoë geweihten Tempel stiftete Ptolemaios Philadelphos die Goldelfenbeinbilder seiner Eltern und das aus einem riesigen Topas geschnittene Bildniss seiner Schwester [5]). Auch von seiner Geliebten Kleino gab es mehrere Statuen in Alexandria. Dazu muss man noch diejenigen Bilder der Königsfamilie zählen, die in den grossen Heiligthümern von Hellas theils von den Königen selbst, theils von ihren Höflingen errichtet wurden: so die Statue des Ptolemaios Soter in

1) Schreiber, Athen. Mitth., X, 1885, S. 30 ff.; Jahrbuch des arch. Inst., IV, 1889, S. 113. Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig, 1888. Vgl. Michaelis, Ueber alexandrinische Kunst, in den Verhandlungen der Philologenversammlung in Zürich, 1887, Leipzig, 1888, S. 34. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 352.

2) Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 187.

3) Libanios, Ἔκφρασις β'. [Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1987.]

4) Aelian, Var. Hist., XIII, 21. [Overbeck, ebenda, Nr. 1988.]

5) Theokrit, Id. XVII, 124; Plinius, Nat. Hist., 37, 108.

Olympia, die der Arsinoë im Heiligthum des Helikon, wo sie von einem ehernen Vogel Strauss getragen wurde [1]). Es giebt mit anderen Worten in Alexandria eine Hofkunst, deren Pracht wir uns leicht vorstellen können. Man lese nur in der 15. Idylle Theokrit's die Schilderung des Adonisfestes, das zu Ehren der Arsinoë II. begangen wurde; oder man vertiefe sich in die vom Rhodier Kallixenes gegebene Beschreibung der von Ptolemaios II. angeordneten Pompa [2]). Man hat dabei die Empfindung einer Vision, so blendend ist der griechische und ausländische Luxus, der da entfaltet wird: Statuen von Gold, von Elfenbein und Ebenholz, Hunderte von Thierbildern, „die von den ersten Künstlern geschaffen waren", werden da in wunderbarem Zuge an uns vorüber geführt. Das Prunkschiff Ptolemaios' IV., die sogenannte θαλαμηγός, war mit unerhörtem Reichthum ausgestattet; Kallixenos erwähnt voll Bewunderung Epistylien aus lauterem Gold, auf denen Friese von Elfenbein hinliefen; ferner Statuen der Königsfamilie aus Alabaster, endlich ein Marmorbild der Aphrodite, das in einem Rundtempel stand [3]). Man kann sich denken, welche Kunstschätze Alexandria den Römern darbot, als Augustus die Residenz der Ptolemäer methodisch ausplünderte [4]).

Dass es griechische Künstler gab, die sich in Alexandria niedergelassen hatten, die dort arbeiteten und hellenistische Kunstgebräuche dorthin verpflanzten, darüber kann Allem nach kein Zweifel bestehen. Man kennt jetzt eine ganze Anzahl von Marmorwerken, Porträts, Copien nach Statuen, Nachbildungen landläufiger Motive, die in der Stadt selbst zu Tage gekommen sind [5]). Aber den stärksten Beweis liefern uns merkwürdige Denkmäler in griechisch-ägyptischem Mischstil, die zeigen, wie die Kunst des alten Aegypten sich nach und nach mit Hellenismus durchsetzt, ohne auf ihre eigenen Stilgesetze oder auf ihr herkömmliches Material zu verzichten. Die einheimischen Künstler

---

1) Pausanias, VI, 15, 10; 17, 3; IX, 31, 1 [vgl. auch I, 8, 6].

2) Theokrit, Id. XV, 110. Athenaeus, V, p. 196A, 25. [Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1989f.] J. Delamarre hat nachgewiesen, dass diese πομπή zu einer πεντετηρίς gehörte und mit der Einweihung der zu Alexandria um 280 durch Ptolemäos II. gestifteten „isolympischen" Spiele zusammenhing. Wir kennen diese aus einer unlängst auf Amorgos gefundenen Inschrift (Revue de philologie, April, 1896).

3) Athenaeus, V, p. 203 E, 37. [Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1986.]

4) Vgl. W. Wunderer, Manibiae Alexandrinae, Würzburg, 1894.

5) Schreiber, Athen. Mitth., X, 1885, S. 389. Vgl. Botti, Notice des monuments exposés au musée gréco-romain d'Alexandrie, p. 76—83. Vielleicht stammt auch eine hübsche, hellenistische Gruppe, Aphrodite und Triton, aus Alexandria: Arch. Anzeiger, 1894, S. 29.

schneiden Figuren in den Granit, deren Typus ägyptisch ist, während die Ausführung handgreiflich den Einfluss griechischer Vorbilder verräth. Ein Beispiel hierfür ist das aus Granit gehauene Porträt des Ptolemaios Philometor (180—145), das zu Aegina gefunden wurde und jetzt im Athener Centralmuseum steht[1]). Das Haupt ist lose umwunden mit einem gestreiften Tuch (Klaft), auf dem die doppelte, mit der Uräusschlange geschmückte Krone von Ober- und Unterägypten sitzt; der Pfeiler, an den die Statue sich lehnt, trägt eine Inschrift in Hieroglyphen; überhaupt ist der ganze Eindruck des Werkes ägyptisch. Indessen hat der Bildhauer doch im Gesichtsausdruck und in der Haarbehandlung dem griechischen Geschmack mehr als ein Zugeständniss gemacht und sich als Schüler der Griechen ausgewiesen. Dieser Mischstil hat allerdings keine Werke von erheblichem Werth hervorgebracht; er scheint nicht einmal über die grossen Städte des Deltas hinaus Anklang gefunden zu haben. Immerhin zeugt er von hellenistischen Einflüssen, die mächtig genug waren, um die seit Jahrhunderten bestehenden Gewohnheiten der ägyptischen Kunst abzuwandeln.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die alexandrinische Plastik ein eigenartiges Gesicht besitzt und ob sie an ihrem Theil dazu beiträgt, das Gebiet der Bildhauerei um neue Vorwürfe zu bereichern. Ich neige dazu, dies zu glauben; wenigstens scheint mir ein schönes Werk, das sicher von einem griechischen Künstler aus der Zeit der Ptolemäer geschaffen wurde, eine eigenthümlich alexandrinische Schöpfung zu sein; ich meine die Kolossalstatue des Nil im Vatican (Fig. 287)[2]). Sie wurde gleichzeitig mit ihrem Gegenstück, dem Tiber, der sich gegenwärtig im Louvre befindet, unter Leo X. in der Nähe von S. Maria sopra Minerva entdeckt. Beide Statuen schmückten vielleicht einst die Zugänge zum Tempel der Isis, der in jener Gegend gelegen war. Der Tiber ist nur eine griechisch-römische Wiederholung eines ursprünglich griechischen Motivs, das geschaffen wurde, um den grossen ägyptischen Fluss zu personificiren. Die Ueberlegenheit der Nilstatue ist unverkennbar; sie ist

1) J. Six, Athen. Mitth., XII, 1887, S. 212, Taf. VII—VIII. Maspero (Archéologie égyptienne, p. 299) hat noch andere Beispiele derselben Art angeführt. Vgl. einen männlichen Kopf aus schwarzem Granit im Wiener Kaiserhaus, der aus der alten Sammlung Miramar stammt: Arch. Anzeiger, 1891, S. 175, Nr. 33. Gaz. des Beaux-Arts, 1892, I, p. 470 (S. Reinach).

2) Die Literatur findet man bei Helbig, Führer, I, Nr. 47. Abgebildet bei Brunn, Denkmäler, Nr. 196.

Fig. 287. Der Nil. Marmorgruppe. (Rom, Vatican.)

sicher die Copie nach einem griechischen Originalwerk. Der Flussgott liegt ruhig und majestätisch ausgestreckt und lehnt sich mit dem linken Arm an eine Sphinx; er trägt einen Kranz von Lotosblumen und Schilfblättern; in seiner rechten Hand hält er ein Büschel Weizenähren, mit der anderen ein mit Blumen und Früchten gefülltes Füllhorn. Sein träumerisches Antlitz macht den Eindruck wohlwollender Milde. Rings um ihn her spielen 16 Knaben; sie personifiziren die 16 Ellen, um die der Fluss steigen kann, wenn er zur Ueberschwemmungszeit sein höchstes Wachsthum erreicht. Mit erheiternder Unbefangenheit tummeln sich diese Putti auf dem Körper des gutmüthigen Kolosses, klettern an seinen Beinen und Armen hinauf und schwingen sich zutraulich auf seine Schulter. Drei von ihnen necken ein Krokodil; zwei andere betrachten einen Ichneumon, der in kriegerischer Absicht gegen seinen natürlichen Feind, das Krokodil, vorrückt. Einige staunen über das Wasser des Nil, das an dem spitzen Ende des Füllhorns unter dem Gewand des Gottes hervorsprudelt. So vereinigt sich in diesem Werk das Genremässige mit dem Monumentalen in eigenthümlicher Weise zu einem höchst erfreulichen Gesammtbild. Die Basis hat der Künstler in geistvoller Weise mit malerischen Reliefs verziert, wie wir Aehnliches schon beim Farnesischen Stier kennen lernten. Deuten auf der Vorderseite Wasserwogen das wohlthätige Steigen des Stromes an, der unter der Spitze des Füllhorns hervorquillt, so zeigen die anderen Seiten in flach gehaltenen Reliefbildern allerhand Scenen, wie sie an den Ufern des Nil sich oft wiederholen mochten. Hier sieht man Krokodile im Kampf gegen Flusspferde oder Ichneumone; dort sind weidende Rinder; dazwischen erblickt man Wasservögel, die zwischen

Fig. 288. Büste einer ägyptisch frisirten Frau. Bronze aus Herculanum. (Neapler Museum.)

Lotos und Schilf vergnüglich umherspringen; oder Pygmäen, die munter ihre Barken rudern, um den Ungethümen des Nil zu entgehen. In alle diese kleinen Genrebildchen hat der Künstler die malerische Färbung und den guten Humor hineingetragen, die schon die ägyptische Kunst unter den alten Dynastien bei der Schilderung des Alltagslebens zur Geltung gebracht hatte.

Wenn uns die alexandrinische Kunst besser bekannt wäre, so würden wir zweifellos mehr als eine Spur von dem Einfluss entdecken, der durch die nationalägyptische Kunst auf sie ausgeübt wurde; wir würden zwar finden, dass sie hellenischem Geschmack huldigt, doch mit einem Stich ins Fremdländische. Die Künstler konnten dort unmöglich ihre Augen jener alten Cultur verschliessen, in deren Mitte sich die griechische Gesittung eingenistet hatte; ganz besonders bot sich bei den Bildnissen der Königsfamilie mehr als einmal Gelegenheit, den Sitten und Gebräuchen Aegyptens ein Zugeständniss zu machen. Das beweist uns eine merkwürdige Bronze aus Herculanum (Fig. 288)[1]. Dieser charakteristische Kopf ist sicherlich ein Porträt, und zwar wahrscheinlich, obgleich darüber die Ansichten getheilt sind, das Porträt einer Frau aus der königlichen Verwandtschaft[2]. Ein Grund, hier Berenike I., die Frau des Ptolemaios Soter, zu erkennen, liegt allerdings nicht vor[3]. Diesem

Fig. 289. Fischer. Marmor. (Britisches Museum.)

1) Comparetti e de Petra, Villa Ercolanese, tav. 6. Brunn und P. Arndt, Griech. und röm. Porträts, Taf. 99 und 100.

2) Arndt hält den Kopf für männlich und meint, die frisirten Locken seien nur eine moderne Ergänzung, wenn auch antike Spuren sie als richtig erscheinen lassen.

3) Etwas verwandt damit ist die Büste auf einem von Lykomedes geschnittenen Stein, wo Furtwängler (Jahrbuch des arch. Inst., IV, Taf. 2, Fig. 2, S. 84) Berenike I. erkennen will.

Kopf nun von so frischweg griechischem Charakter hat der Künstler eine ägyptische Frisur verliehen; seine langen Locken, die sich in zierlichen Spiralen ringeln, erinnern an die frisirten Perrücken, wie die Frauen aus Theben oder Memphis sie trugen. Dieselbe Frisur kommt auch noch bei einem Kopf aus schwarzem Granit vor, der

Fig. 290. Alter Fischer. Marmorstatuette. (Rom, Conservatorenpalast.)

dieselbe Königin, nur bejahrt und mit den aufgetriebenen, völligen Formen des höheren Alters darzustellen scheint; es ist das ein Werk von grossartigem Realismus, ein höchst merkwürdiges Beispiel der alexandrinischen Porträtkunst [1]).

Der Realismus herrscht durchweg in der hellenistischen Kunst.

---

1) Dieser Kopf bildete einen Bestandtheil der alten Sammlung Miramar und ist jetzt in der Sammlung des Kaiserhauses in Wien. Arch. Anzeiger, 1891, S. 175, 34.

In dem Aegypten der Ptolemäer tritt er in eigenartigen Formen auf und neigt dem Genre zu. Man darf wohl fragen, ob das ein Ergebniss der Belehrung ist, die jene griechischen Künstler aus der altägyptischen Kunst mit ihrem offenen Blick für das wirkliche Leben, mit ihrem eifrigen Bestreben, es von allen Seiten darzustellen, sich entnehmen konnten. Oder hängt es mehr noch mit der spottsüchtigen, scherzhaften Gemüthsart der Alexandriner zusammen, denen man, wenn nicht die Erfindung, so doch die Ausbildung der Caricatur glaubt zuschreiben zu sollen[1]? Oder mit dem Einfluss, den eine beschreibende, realistische Literatur ausüben musste, die sich um malerische Einzelheiten gern bekümmerte? Auch daran darf wohl erinnert werden, dass Alexandria der grosse Stapelplatz war, von dem aus jene Bronzefigürchen und Erzeugnisse des Kunstgewerbes, das naturgemäss das Genre besonders pflegte, in die ganze griechische Welt vertrieben wurden. Keine von diesen möglichen Ursachen schliesst die andere aus: alle zusammen erklären meines Erachtens zur Genüge die ausgesprochene Vorliebe der alexandrinischen Künstler für die Genrebildnerei. Sie entnehmen dabei ihre Motive gern dem Leben der kleinen Leute; so liegt wohl zweifellos alexandrinische Erfindung bei den zahlreichen Figuren von Fischern und Landleuten vor, die in griechisch-römischen Wieder-

Fig. 291. Alte Bäuerin mit einem Lamm. Marmorstatuette. (Rom, Conservatorenpalast.)

1) Pottier et Reinach, La nécropole de Myrina, p. 482.

holungen auf uns gekommen sind[1]). Diesen Mann im abgegriffenen Hut und in der Arbeitsjacke, mit einem kleinen Binsenkorb am Arm, hat der Künstler gewiss irgendwo am Hafen von Alexandria gesehen (Fig. 289)[2]). Ein alter Fischer, der mit schwerem Tritt etwas kümmerlich und resignirt einherkommt, gemahnt an die Gestalten einer Idylle Theokrit's, an jene Fischersleute nämlich, die einsiedlerisch unter dem Binsendach ihrer Hütte leben ohne andere Gesellschaft als das Murmeln des Meeres (Fig. 290)[3]). Demselben Gedankenkreis gehört auch das merkwürdige Bild einer alten Bäuerin an (Fig. 291)[4]). Gebeugt durch das Alter und schwere Feldarbeit, in einen schlechten Mantel gehüllt, der ihre magern Arme und die fleischlose Brust nackt lässt, zieht sie wacker ihre Strasse und trägt dabei ein Lamm, das sie auf dem nahen Markt verkaufen will. Beim Anblick dieses im höchsten Grade realistischen Werkes frägt man sich, ob die moderne Kunst jemals ernsthafter nach getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit gestrebt hat.

Dieser Freude an scharfer und bis ins Kleinste genauer Beobachtung, die in der alexandrinischen Kleinkunst so auffallend ausgebildet war, boten alle die Menschen verschiedenster Rasse, die in den Strassen der ägyptischen Grossstadt sich drängten, ein reiches Feld der Bethätigung. Nubier und Aethiopier gingen dort auf der Strasse ihren bescheidenen Hantierungen nach; zudem war Alexandria der Hauptmarkt für schwarze Sclaven, die immer mehr gesucht wurden. Sehr richtig hat man bemerkt, dass der Realismus, soweit er sich in getreuer Wiedergabe der ethnographischen Eigenthümlichkeit bekunden wollte, in Alexandria ein vortrefflich vorbereitetes Versuchsfeld antraf[5]). Die hellenistische Kunst hatte schon seit dem dritten Jahrhundert diese Richtung eingeschlagen. Das kann uns ein schöner Bronzekopf bezeugen, der von Smith und Porcher in Kyrene gefunden wurde (Fig. 292)[6]). Diese Persönlichkeit mit zurückfliegender Stirn, über die ein dichtes

1) Vgl. Schreiber, Athen. Mitth., X, 1885, S. 390. Ueber die Gestalt des Fischers in der alten Kunst siehe Pottier et Reinach, Myrina, p. 490, und die dort angegebene Literatur.

2) Britisches Museum, Ancient marbles, X, pl. XXVIII; Clarac, Mus. de sculpture, V, pl. 882, 2247 A.

3) Theokrit, Id. XXI. Die in Rom im Jahre 1880 entdeckte Statuette befindet sich im Conservatorenpalast des Capitols. Helbig, Führer, I, Nr. 579. Stab und Fischernetz sind modern.

4) Helbig, Führer, I, Nr. 580. Der Kopf ist nicht antik.

5) Pottier et Reinach, Myrina, p. 473.

6) Rayet, Monuments de l'art antique, II, pl. 57.

Lockenhaar hereinhängt, mit vorspringenden Backenknochen und dicken Lippen gehört nicht der griechischen Rasse an. Entweder ist es ein Mischling aus Kyrene oder einer jener kleinen numidischen oder mauretanischen Fürsten, deren Staaten an die Kyrenaïka grenzten. Der breiten, kräftigen Ausführung merkt man noch den classischen Geschmack an; die Bronze wird nicht allzu weit im dritten Jahrhundert herabgerückt werden dürfen. An ein eigentlich alexandrinisches Werk dabei zu denken, liegt kein Grund vor.

Fig. 292. Kopf eines Libyers. Bronze aus Kyrene. (Britisches Museum.)

Geradezu als Producte der einheimisch ägyptischen Localkunst sind die kleinen Figuren von Bronze und Basalt zu betrachten, die in Aegypten gefunden wurden und aus der Sammlung Dimitriu in das Polytechneion zu Athen gelangt sind[1]). Da ist ein kleiner Neger aus Bronze, ein bescheidener Handelsmann der Strasse, der vor seinem Fuhrwerk hockt und auf der Schulter einen kleinen Affen trägt. Da ist dann weiterhin die kleine Basaltfigur eines musicirenden Negers, der offenbar die Lyra spielt und seinen dicken Krauskopf mit bettelnder Miene nach irgend einem Fenster erhebt. Man vermuthet ein alexandrinisches Original in einem griechisch-römischen Marmorwerk des Britischen Museums: dargestellt ist ein nubischer Gaukler, der mit dem Kopf nach unten und mit den Beinen in der Luft sich auf dem Rücken eines Krokodils im Gleichgewicht hält (Fig. 293)[2]). Eine schöne Bronze aus dem Pariser Cabinet des médailles liefert uns ein Abbild jener jungen Neger-

1) Schreiber, Athen. Mitth., X, 1885, S. 380ff., Taf. X, XI, XII.

2) Clarac, V, pl. 875, 2223A; Ancient marbles, X, pl. XXVII.

sclaven, wie man sie in den reichen Häusern von Alexandria treffen konnte. Mit verkrümmtem Leib in verrenkter Stellung hält der

Fig. 293. Nubischer Gaukler. Marmorstatue. (Britisches Museum.)

Fig. 294. Junger Neger. Bronzestatuette aus Châlon-sur-Saône. (Paris, Cabinet des médailles.)

junge Neger eine Art Harfe oder Trigonon, womit er sich zu seinem Sang begleitet, und „während er das Instrument spielt, singt er eine jener eintönigen, schleppenden Melodien, die er in seiner Heimath gelernt hat" (Fig. 294) [1]. Die Herren dieser Sänger sind oft grausam;

1) Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 13. Vgl. Babelon et Blanchet, Catal. des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale, Nr. 1009. Ebenda, Nr. 1010, 1015, sind noch andere Typen

auf ein Zeichen von ihnen kann ein solcher Sclave geknebelt werden, wie jener Neger, den eine bei Memphis gefundene griechisch-ägyptische Bronze uns vorführt [1]).

In allen diesen Bildwerken ist nichts, was über den Rahmen der Genrebildnerei hinausginge. Aber merkwürdig ist, mit wie unendlich viel Schwung, Witz und guter Laune die alexandrinischen Künstler diese Vorgänge des täglichen Lebens zu behandeln verstehen; sie bekunden darin eine Schärfe der Beobachtung, eine stilistische Sicherheit, die aus diesen Figuren wahrhaftige Kunstwerke macht. Nichts begreiflicher, als dass sie rasch Mode wurden und allenthalben in der griechisch-römischen Welt Verbreitung fanden. Vielleicht treten gerade in diesen Werken die eigenartigsten Vorzüge der alexandrinischen Kunst zu Tage.

§ 2. DIE „RELIEFBILDER“.

Mehrfach haben wir schon auf jene eigenthümliche stilistische Richtung hingewiesen, die darauf ausgeht, die Gesetze der Malerei auf das Relief zu übertragen. Der kleine Fries vom Zeusaltar in Pergamon hat uns gezeigt, worin das Verfahren bei dieser malerischen Compositionsweise besteht. Die Basis der Nilstatue und des Farnesischen Stiers führten uns dann ländliche oder sonst malerische Scenen vor Augen, die ganz wie Genregemälde angelegt waren. Dieser neue Stil findet seinen vollendetsten Ausdruck in einer Reihe von Reliefdarstellungen, die unter dem Namen der „hellenistischen Reliefbilder“ bekannt sind [2]). Diese Denkmäler, die in den römischen Sammlungen in grosser Anzahl vorkommen, galten lange für plastische Nachahmungen alexandrinischer Gemälde, bis ihnen Schreiber ihren richtigen Platz in der Kunstgeschichte angewiesen hat [3]). Man ist heutzutage darüber einig, dass man in ihnen theils griechische Originale, theils römische Copien nach hellenischen Vorbildern besitzt. Wenn aber Schreiber als die Heimath dieser malerischen Reliefs Alexandria bezeichnet hat, so konnte er sich auf ein positives

von Negersclaven abgebildet. Ueber die Denkmäler mit Abbildungen von Negertypen vgl. die bei Pottier et Reinach, Myrina, p. 473, note 5, angeführte Literatur.

1) Michon, Bull. de la Société des Antiquaires de France, 1893, p. 166.

2) Schreiber hat die ganze Reihe derselben in einem schönen Sammelband herausgegeben: Die hellenistischen Reliefbilder, Leipzig, Engelmann, 1889—1893.

3) Th. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, Leipzig, 1888.

Zeugniss dafür nicht berufen; gleichwohl hat seine Annahme viel für sich und bis zur Stunde ist sie nicht widerlegt worden.

Die hellenistischen Reliefs dienen ausschliesslich decorativen Zwecken; in der Anlage Gemälden ähnlich, sollen sie den Schmuck des Schlosses oder Wohnhauses ergänzen. Vielleicht kannten die Griechen schon vor Alexander die Sitte, den Mauern gewisser öffentlicher Bauwerke eine plastische Ausschmückung zu geben[1]; doch durch nichts sind wir berechtigt, solchen Schmuck auch für Privatgebäude vorauszusetzen. Unter den Diadochen aber eignete sich die griechische Welt mit grossem Eifer den im Orient beliebten Gebrauch an, die Wände der Häuser mit Reliefplatten zu incrustiren. Bei ihren Feldzügen in Asien sahen die Officiere Alexander's jene mit Reliefs überzogenen Alabasterfliesse und Metallverkleidungen, mit denen die Paläste der Perser ausgeputzt waren; und als nun die griechischen Fürsten in Seleukia, Antiochia, Alexandria sich prunkvolle Residenzen erbauten, da entlehnten sie den Asiaten den Luxus dieser decorativen Füllungen, die über die langen Fluchten der Säulenhallen, über die Mauern der Bibliotheken und königlichen Gemächer heiteren Schmuck verbreiten. Nirgends bürgerte sich, wie es scheint, diese Sitte schneller ein als in Alexandria.

Diese neue Art von Reliefs für Innenräume bedurfte anspruchsloserer Gegenstände, als die monumentale Plastik sie an den heroischen Vorwürfen besessen hatte. Die alexandrinischen Bildhauer wandten sich entschlossen den Gegenständen zu, die zum Repertoire der Staffeleimalerei gehörten. Indem diese damals eine Richtung, die schon durch die Zeitgenossen des Nikias und Apelles eröffnet worden war, mit Nachdruck weiter verfolgte, fasste sie die mythologischen Stoffe mehr und mehr genremässig auf und hauchte ihnen so gewissermaassen neues Leben ein. Gleichzeitig gefällt sich die alexandrinische Literatur in der Schilderung der sogenannten „verlegenen Mythen“, namentlich der Liebesgeschichten der Götter, wie sie beispielsweise Hermesianax und Kallimachos in ihren Elegien ausmalen[2]. Diesem Vorstellungskreis entnahmen nun auch die Bild-

1) Vgl. Leo Bloch, Griech. Wandschmuck, München, 1895, S. 55—57. Diese Rolle spielte nach Bloch das Peliadenrelief und das Relief im Museum Torlonia mit Herakles, Philoktet und Odysseus. Aber dies sind, wie Bloch richtig bemerkt, nur Copien; erst nach den Originalen liesse sich entscheiden, ob sie wirklich eine architektonische Bestimmung besassen.

2) A. Couat, La littérature alexandrine, p. 81 ss. Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, S. 11.

hauer ihre Anregungen. Der schöne Endymion, der auf einem Felsen eingeschlafen ist, während sein Hund durch Gebell die Ankunft der Selene verkündet; Paris und Eros, der verwundete Adonis, Polyphem in seiner Höhle, Daidalos und Pasiphaë, das sind so einige der Gegenstände, welche die Künstler in jenen grossen, plastischen Wand-

Fig. 295. Perseus und Andromeda. (Rom, Capitolinisches Museum.)

füllungen, die man sehr richtig als „Prachtreliefs“ bezeichnet hat, darzustellen pflegten[1]). Eine vortreffliche Probe für den dabei angewandten Stil liefert uns das hübsche Relief auf dem Capitol, wo Perseus die Andromeda befreit und ihr ritterlich den Arm reicht, um sie von dem Felsen, an den sie angeschmiedet war, herunter zu geleiten (Fig. 295)[2]). Die Darstellung ist etwas gesucht graziös

1) Vgl. Schreiber, Die hellenistischen Reliefbilder, Taf. XIII, IX, IV, VIII. Mehrere von diesen grossen Reliefs befinden sich im Palazzo Spada in Rom. Vgl. Helbig, Führer, II, Nr. 938 ff.

2) Schreiber a. a. O., Taf. XII. Vgl. Helbig, Führer, I, Nr. 456.

und erinnert sehr an die mythologischen Spielereien („mythologies") des 18. Jahrhunderts. Sonst werden meist ländliche Idyllien dargestellt, in denen oft Satyrn die Hauptrolle spielen. Da überrascht einer eine Nymphe, die am Fusse einer Pinie eingeschlafen ist; ein anderer, der noch in den Jünglingsjahren steht, spielt im Schatten eines Baumes die Flöte und lehnt sich dabei an einen Säulenschaft, auf dem ein Priapos steht [1]). Bekannt ist auch das zierliche Relief im Louvre, wo ein junger Satyr von den Strapazen der Jagd ausruht und sich den Scherz erlaubt, die Lüsternheit eines zahmen Panthers dadurch zu entflammen, dass er ihm einen todten Hasen hinhält [2]).

Einige von diesen Darstellungen sind entzückend geistreich und graziös. Ihren eigenartigen Charakter verdanken sie aber alle gewissen malerischen Elementen, die meistens unmittelbar aus der Natur entlehnt sind. Dieses Auftreten des Landschaftlichen im Reliefbild bedeutet einen gewaltigen Umschwung. In der classischen Zeit bezeigt die Plastik den Gegenständen der Natur gegenüber nur eine geringschätzige Gleichgültigkeit. Die menschliche Gestalt herrscht im Relief unbedingt. Höchstens bemerkt man hier und da einen knappen Hinweis auf die Oertlichkeit, in der ein Vorgang spielen soll. Ein Baumstamm mit entlaubten Zweigen genügt, um einen Tempelhain anzudeuten; eine schmale Felsenkante reicht hin, um die Vorstellung von einer heiligen Grotte zu erwecken. Natürlich vermochte so schmächtiger Schmuck das Auge nicht zu fesseln. In den Reliefbildern dagegen spielt die Landschaft ganz wesentlich mit. Besonders häufig begegnet ein überhängender Felsen, der sich vom Hintergrund abhebt oder ihn gelegentlich in seiner ganzen Ausdehnung überzieht und so dem Bildhauer zahlreiche Möglichkeiten bietet, seine Figuren in mehreren Gründen aufzustellen. So bildet ein Felsenhintergrund den schattigen, kühlen Schlupfwinkel, wo der kleine Satyr des Louvre sich ausruht; so hängt eine Felswand über die Quelle herein, an der auf einem Relief des Palazzo Spada Bellerophon den müden Pegasos tränkt (Fig. 296) [3]). Meist belebt auch noch Vegetation diese felsigen Einöden, und Bäume zeichnen auf dem Hintergrund ihre wunderlich gewundenen Stämme und das

---

1) Schreiber, Hellenist. Reliefbilder, Taf. XXIV, XVII.
2) Schreiber, ebenda, Taf. XXII. Vgl. Fröhner, Notice, Nr. 281.
3) Schreiber, ebenda, Taf. III.

feine Netz ihrer dicht belaubten Zweige ab. Diese Umrisse der Bäume werden schlicht und klar mit grosser Geschicklichkeit bald nur eben angedeutet, bald wirkungsvoll zur Geltung gebracht; immer

Fig. 296. Bellerophon, den Pegasos tränkend. (Rom, Pal. Spada.)

aber heben sie sich mit einer Leichtigkeit vom Hintergrund ab, dass jeder Gedanke an störende Ueberladung ausgeschlossen ist. Auch die Architektur kommt zu Wort: man bemerkt bald die reinen Linien einer mit Bukranien geschmückten Halle, bald die schlanke Säulenstellung eines kleinen Heiligthums [1]). Dazu kommen endlich noch ländliche Hermen, Priapen, Guirlanden, die sich um eine Felsnase,

1) So auf dem hübschen Relief des Palazzo Spada mit der Darstellung von Amphion und Zethos. Schreiber, ebenda, Taf. V.

einen Altar, ein Tempelgebälk schlingen und zwar in verschwenderischer Fülle, wie das der Zunahme der „Guirlandomanie“ in alexandrinischer Zeit entspricht. Unschwer erkennt man in dem Allen die Landschaft der Bukoliker, wie sie den Scenen des griechischen Idylls als Rahmen dient und in den Epigrammen der Anthologie oder in den Hirtengedichten Theokrit's mit scharfen Strichen gezeichnet wird. Bis zu einem gewissen Grade lässt sich diese Entwickelung des malerischen Stils mit der im 18. Jahrhundert vergleichen, als in der Malerei die Landschaft aufkam, um die ländlichen Scenen und galanten Lustbarkeiten in gefälliger Weise zu umrahmen. Auch die Alexandriner behandeln die Landschaft gewissermaassen wie einen neutralen Hintergrund, von dem die menschlichen Gestalten sich besser abheben; ein solcher Hintergrund beansprucht nicht, dem Auge weite Perspectiven zu eröffnen, er will nur die Scenerie reich und freundlich gestalten und ihr einen gewissen Charakter aufprägen.

Das Malerische tritt uns noch mehr bei der kleineren Sorte dieser plastischen Gemälde, bei den „Cabinetbildern in Relief“ entgegen, die zum Schmuck der Wohnräume dienten. Der beschränkte Umfang solcher Compositionen zwang die Künstler, dem Hintergrund mehr Tiefe zu verleihen; sie mussten die Gegenstände des Vordergrunds erhabener darstellen und alle Einzelheiten kräftiger modelliren. Die Ausführung ist von so wunderbarer Feinheit, dass man sich frägt, ob nicht die Originale der römischen Copien sehr oft Metallreliefs waren; ein Grund mehr, gerade in Alexandria den Ursprung dieses Stils zu suchen. Auch die Gegenstände der Darstellung sind realistischer. Auf dem engen Raum dieser Bildchen anspruchsvolle Vorwürfe behandeln zu wollen, wäre unsinnig. Die Künstler halten sich daher an Vorgänge des Alltagslebens, an Anekdoten, Genrescenen und kommen damit dem Geschmack ihres Publicums, das an genauer, realistischer Beobachtung des täglichen Lebens seine Freude hat, am besten entgegen. Unter diesen Cabinetbildchen findet man in der That beinahe alle Seiten der Genremalerei vertreten: ein richtiges „Interieur“ z. B. bietet ein Relief des Lateran, wo ein Dichter an seinem mit Masken und Handschriften bedeckten Tische sitzt[1]; ein historisches Genrebild besitzen wir in dem Zwiegespräch

---

1) Schreiber, ebenda, LXXXIV.

zwischen Alexander und Diogenes vor den Mauern Korinths. Ganz besonders gefallen sich die Bildhauer, wie bei den Marmor- oder Bronzestatuetten, so auch bei diesen Reliefs darin, das Leben der kleinen Leute, der Hirten, Bauern und Fischer zu beobachten und jeden in der Bethätigung seines Berufs im Bilde vorzuführen. Man hat diese plastischen Gemälde mit den niederländischen Genrebildern

Fig. 297. Bauer, zu Markte ziehend. Relief.
(München, Glyptothek.) 0,30 m hoch.

verglichen, und insofern als beide Kunstgattungen dieselbe realistische Richtung verfolgen, ist der Vergleich berechtigt. Man begegnet in unseren Reliefs mehr als einem Motiv der holländischen Maler, nur dass es natürlich mit antikem Geschmack aufgefasst ist. Ein Relief des Capitols zeigt ein richtiges Marinestück, einen Hafen mit seinem Hintergrund von Bogengängen, hinter denen ein reich gegliedertes Gelände ansteigt, wo eine Ziegenheerde weidet und eine ländliche Capelle im Schatten eines Baumes sich erhebt. Im Vordergrund aber fährt eben eine Barke in den Hafen ein, während ein Fischer,

der bis zu den Knieen im Wasser steht, den Fisch erfasst, der in sein Netz gegangen [1]). Der Urheber eines merkwürdigen Reliefs in München erzählt eine kleine ländliche Scene, die er nach der Natur aufgenommen, in launiger Weise (Fig. 297) [2]). Ein alter, ganz gebückter Bauer, der an einem Stab auf der Schulter einen Hasen trägt und noch ausserdem mit einem Korb voll Früchte beladen ist, begiebt sich nach dem Markt des nahen Städtchens; vor sich her treibt er seine Kuh, die gleichgültig ihre Strasse zieht, ohne sich um die beiden Lämmer zu kümmern, die mit gebundenen Füssen ihr über den Rücken hängen. So weit wäre dies der platteste Realismus, wenn nicht der landschaftliche Hintergrund, ein halb zerstörtes Gebäude, ein verwahrlostes Thor, das der kräftige Stamm eines Feigenbaums versperrt, der ganzen Scene einen Anflug von Romantik verliehe und damit alexandrinischen Geschmack verriethe [3]). Manchmal verschwinden die menschlichen Gestalten vollständig: der Künstler lässt sie bei Seite, um sein Talent als Thierbildner nach Behagen entfalten zu können. Die alexandrinische Kunst hat in dieser Gattung nichts Vollkommneres hervorgebracht als zwei Reliefs des Wiener Museums, die sich früher in Venedig im Palazzo Grimani befanden [4]). Auf dem einen von diesen Reliefbildern gewährt eine Felsengrotte, über der die knorrigen Zweige einer Platane sich breiten, einer von Jägern verfolgten Löwin einen Unterschlupf; das brüllende Thier, das sich zusammenkrümmt, um ihre Jungen zu vertheidigen, ist ein Wunder lebenswahrer Darstellung (Fig. 298). Das andere Bild zeigt eine friedliche Schäferei, wo ein Mutterschaf sein Lämmchen tränkt. Der Hirte ist nicht fern, denn man sieht an den Zweigen einer Eiche ein an vier Enden zusammengeknotetes Stück Zeug hängen, in das er Früchte eingeschlagen hat; auch zeigt sich sein Hund bei der Thüre der Hütte, deren Quaderschichten und Bretterdach im Hintergrund sichtbar werden (Fig. 299).

---

1) Schreiber, Hellen. Reliefbilder, Taf. LXXIX.

2) Brunn, Beschreibung der Glyptothek, Nr. 301. Schreiber, ebenda, Taf. LXXX.

3) Dieselbe malerische Scenerie verfallener, mit Baumwuchs überzogener Gebäude begegnet auf einem Relief des Conservatorenpalastes in Rom: Schreiber, Taf. XII; Helbig, Führer, I, Nr. 566. Ueber Analoges in der Wandmalerei vgl. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, S. 291 ff.; Wörmann, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker, S. 298.

4) Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs, Tafeln in Heliogravüre; vgl. desselben Verfassers Hellenistische Reliefbilder, Taf. I und II. Es scheint, dass diese Reliefs, die schon Dütschke (Antike Bildwerke in Oberitalien, Nr. 388 f.) beschrieben hat, die Wände eines Wasserreservoirs geschmückt haben. Vgl. S. Reinach, Gaz. des Beaux-Arts, 1892, I, p. 473.

Diese kleinen Gemälde, die gleich den feinsten Werken der Goldschmiedekunst gearbeitet sind und bei denen besonders das Laubwerk der Bäume mit erstaunlicher Virtuosität wiedergegeben ist, haben lange die Kritik auf Irrwege geleitet: kein Wunder, dass sie

Fig. 298. Löwin mit Jungen.
Reliefbild aus Palazzo Grimani. (Wien.) Höhe: 0,94 m.

früher als „zwei schöne Reliefs des 16. Jahrhunderts“ bezeichnet wurden [1]).

Landschaften, Architecturstücke, Genrescenen, Historien, das sind so ziemlich die Gegenstände des malerischen Stils. Die alexandrinische Kunst ist darin merkwürdiger Weise die Vor-

1) Vgl. Schreiber, Brunnenreliefs, S. 3.

läuferin der Renaissance gewesen. Wenn Ghiberti Scenen des alten Testaments in landschaftlichem und architektonischem Rahmen vorträgt, so wagt er sich damit an eine Kunstgattung, deren Gesetze

Fig. 299. Schaf mit Lämmchen.
Reliefbild aus Palazzo Grimani. (Wien.) Höhe: 0,95 m.

die Alexandriner zuerst aufgefunden haben. Auch die Bronzereliefs Riccio's oder die zierlichen Medaillons Antonio Rossellino's bieten mehr als eine Analogie mit den Cabinetbildchen in Relief, wie sie offenbar in Alexandria besonders beliebt waren.

Doch beschränken wir uns auf das Gebiet der antiken Kunst. Auch für sie besitzt diese Neuerung eine sehr erhebliche Tragweite. Ist sie doch die Ankündigung und Vorbereitung jenes Stils, der in

der griechisch-römischen Epoche in den grossen historischen Reliefbildern zur Herrschaft gelangen sollte [1]). Wir wissen thatsächlich, dass diese marmornen Reliefbilder sich mit grosser Leichtigkeit in Rom eingebürgert haben. Im Jahre 48 v. Chr. gab ein römischer Ritter Namens Mamurra den Anstoss dazu und schmückte seinen Palast auf dem Caelius nach alexandrinischer Sitte mit Reliefbildern. Dies fand dann vielfach Nachahmung. Dass sich in den römischen Sammlungen gelegentlich mehrere Repliken von einer und derselben Darstellung finden, hat nichts Auffallendes: besonders beliebte Bilder, nach denen eine starke Nachfrage war, wurden eben immer und immer wieder copirt. Dem ersten Jahrhundert der Kaiserzeit darf man auch jene Reliefbilder zuschreiben, bei denen der Hintergrund mit Gebäuden und architektonischen Durchblicken in einer Weise überladen ist, dass man unmittelbar an die malerischen Perspectiven auf den Wandgemälden Campaniens gemahnt wird. Wir sehen nun deutlich, woher die künstlerischen Traditionen stammen, nach denen die Römer späterhin ihre historischen Reliefs gestalteten. Als die römischen Bildhauer in der Folgezeit den malerischen Stil nach allen Richtungen ausnutzten, um die Ruhmesthaten der Kaiser in Reliefbildern zu verewigen, als sie ihre Hintergründe mit perspectivisch gezeichneten Bauwerken, mit Bäumen und dichten Menschenmassen davor füllten, da haben sie weiter nichts gethan, als die conventionellen Eigenheiten der hellenistischen Reliefbildnerei erweitert und auf die monumentale Plastik übertragen. Jene alexandrinischen Künstler aber stellen mit der stilistischen Neuerung, die sie zuerst aufbringen, ein völlig neues Kunstprincip auf: indem sie die Grenzen verwischen, die in der griechischen Kunst so lange zwischen Plastik und Malerei bestanden hatten, befreien sie das Relief von den einengenden Vorschriften einer langen Tradition und gestatten ihm Wagnisse, die im classischen Zeitalter der Kunst unbekannt gewesen waren.

1) Die Ansicht Philippi's (Ueber die römischen Triumphalreliefs, Abhandl. der K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch., 1872, S. 243), wonach der malerische Stil eine römische Erfindung wäre und erst mit den Triumphalreliefs seinen Anfang genommen hätte, hat Schreiber (Brunnenreliefs, S. 57) widerlegt.

FÜNFTES KAPITEL.

DAS WESEN DER HELLENISTISCHEN PLASTIK IM ALLGEMEINEN.

Man darf nicht daran denken, die wesentlichen Züge der hellenistischen Kunst in einem kurzen Satze zusammenfassen zu wollen. Sie ist zu frei, zu mannigfaltig, zu sehr durchdrungen von dem Bedürfniss beständiger Selbsterneuerung, als dass sie sich, wie die Kunst der alten Schulen, scharf begrenzten Regeln unterwerfen liesse. Das einzige hier angemessene Verfahren besteht darin, die Mannigfaltigkeit ihrer Erscheinungsformen an Beispielen nachzuweisen. Als wir die Hauptschulen der hellenistischen Zeit an uns vorüberziehen liessen, lernten wir gewisse Kunstformen, wie die „ausdrucksvolle Plastik", die malerischen Gruppen, die Reliefbilder mit Landschaft schon kennen; auf sie werden wir nicht mehr zurückkommen, sondern nur diejenigen namhaft machen, auf die wir zufällig bisher nicht gestossen sind, obgleich zahlreiche, namenlose Werke, die über unsere Museen zerstreut sind, sie uns kennen lehren. Wir werden uns auch dabei auf eine kleine Anzahl der charakteristischsten Beispiele beschränken müssen.

Umbildung alter Typen. Die hellenistische Kunst hat das Erbe von zwei Jahrhunderten classischer Kunst angetreten. Sie kann daher die Schöpfungen jener grossen Meister, die allen mythologischen Typen ihr endgültiges Gepräge gegeben haben, weder vergessen noch von sich weisen. So erleben die Göttertypen des fünften und vierten Jahrhunderts gleichsam neue Auflagen in hellenistischer Zeit; dass der Zeus im Olympieion zu Daphne, den einer der Seleukiden gestiftet, eine Wiederholung von dem des Phidias ist; dass in Pergamon eine Copie der Parthenos zum Vorschein kommt, hat dementsprechend nichts Auffallendes. Aber interessanter

noch ist es, die Mittel festzustellen, durch welche die Künstler der alten Schulen sich die Schöpfungen ihrer Vorgänger zu eigen machen, sei es nun, dass sie die alten Typen miteinander vermischen, um einen bisher unbekannten neuen zu Wege zu bringen, sei es, dass sie die ursprüngliche Bedeutung solcher Typen willkürlich abwandeln.

Ein sehr geläufiges Verfahren der hellenistischen Bildhauer bestand darin, dass sie die Bewegung oder Stellung einer berühmten Statue auf irgend einen neuen Gegenstand übertrugen. So ist die ausdrucksvolle Bewegung des myronischen Marsyas mehr als einmal wieder aufgegriffen worden; sie ist z. B. auf den Aktäon des Britischen Museums[1]) und auf die kleine Berliner Bronze des Satyrs aus Pergamon[2]) übergegangen. Aus dem Silen, der vor der drohenden Handbewegung der Athene zurückweicht, ist hier ein Aktäon geworden, der sich gegen seine Hunde wehrt, dort ein mit dem Pedum bewaffneter Satyr, der eine Geste macht, als wolle er lachend dem zahmen, zu seinen Füssen spielenden Thiere einen Schlag versetzen. Ein bei Trözen gefundener Hermes erscheint in der Haltung des Doryphoros; der Künstler hat nur ein kleines Stück Gewand und einen Widder hinzugefügt, der sich neben dem Gott aufrichtet[3]). Manchmal combinirt der Künstler mehrere Motive, und seine eigene Erfindung besteht bloss in der Zusammenstellung. Am besten können wir dies Verfahren in seiner Anwendung an einer Statue des Britischen Museums beobachten. Sie stellt einen jungen, tanzenden Satyr dar (Fig. 300); sein linker Arm ist mit einer Nebris bedeckt, die er mit Obst gefüllt hat, während seine linke Hand den kleinen Dionysos trägt; die rechte Hand hielt einen Gegenstand, den der Ergänzer als Pedum gedeutet hat; neben dem Baumstamm, der als Stütze dient, erhebt ein zahmer Panther seinen Kopf nach der Gruppe. Furtwängler hat bei der Besprechung dieses Werkes sehr gut nachgewiesen, dass wir es hier gewissermaassen mit einer Verschmelzung dreier sehr verschiedener Motive zu thun haben. Das Hauptmotiv, dem die beiden anderen aufgepfropft werden, ist die Darstellung eines tanzenden Satyrs, der gerade den *σκώψ* oder *σκώπευμα* genannten Tanz ausführt. Das war auch der Vorwurf für

1) Ancient Marbles, II, pl. 45.

2) Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, 40. Programm zum Winckelmannsfeste, 1880, Taf. 1.

3) E. Legrand, Bull. de corresp. hellén., 1892, pl. II, XVII, p. 165.

ein berühmtes Gemälde des Antiphilos, der zur Zeit Alexander's thätig war. Der Bildhauer hätte sich auf die Darstellung dieses Tanzes beschränken können, und andere thaten das auch, z. B. der Urheber einer hübschen Statue aus Lamia[1]), die uns das Motiv in seiner ersten, schlichten Fassung zeigt. Statt dessen wird die mit Obst gefüllte Nebris und der Panther, der den Satyr zu bedrohen scheint, als ein weiterer Zug in die Darstellung aufgenommen. Endlich bezeugt die Anwesenheit des kleinen Dionysos, dass der Künstler sich an den Hermes von Olympia erinnert hat. Aus allen diesen Bestandtheilen setzt sich ein überladenes, aller Einheitlichkeit baares Werk zusammen, das gleichwohl durch seine unterhaltende, geistreiche Ausführung Werth besitzt[2]).

Fig. 300. Junger Satyr mit dem Bakchosknaben. Marmorstatue. (Britisches Museum.)

In anderen Fällen gewinnt ein Gegenstand ein neues Gesicht durch die realistischere Auffassung, die der hellenistische Bildhauer hineinlegt. Nehmen wir z. B. an, er begeistere sich für die Idee, die Praxiteles im Hermes von Olympia behandelt hat — die männliche Kraft als Hüterin der Kindheit —, wähle aber statt des schönen, jungen Gottes der Palästra ein mythologisches Wesen, das durch Alter und Naturell einer realistischen Darstellungsweise mehr Handhaben bietet, und mache zugleich durch eine nachdrücklichere Betonung der Besorgtheit den Hüter als solchen kenntlicher: so haben wir genau das Motiv, das ein unbekannter Meister in einer berühmten Statue

1) Jetzt im Centralmuseum von Athen. Vgl. Kavvadias, Catalog, Nr. 239.

2) Eine Statuette von Myrina, die Pottier fein beschrieben hat, zeigt in etwas anderer Form dasselbe Verfahren: La nécropole de Myrina, p. 378.

verarbeitet hat: ich meine den Silen, der das Bakchoskind auf den Armen hält (Fig. 301), ein Werk, von dem es im Louvre, im Vatican und in der Münchener Glyptothek Repliken giebt [1]). Die schlanke Gestalt des Hermes ist durch einen Silen mit nervigen, hageren Beinen ersetzt, dessen etwas gewöhnliches Gesicht durch einen Strahl von Güte angenehm verklärt wird; das Kind, das er hält, ist ein schreiender, strampelnder Bube. Erfindung und Stil, kurz Alles trägt den Stempel jener naturalistischen Richtung die sich unter den Diadochen entwickelte.

Fig. 301. Silen mit dem Bakchosknaben. Marmorstatue. (Louvre.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

So geschickt aber auch die hellenistische Kunst in solchen freien Nachbildungen ist, sie verwahrt sich doch dagegen, nur von Anleihen zu leben. In dem so gründlich ausgebeuteten Gebiet der mythologischen Typen weiss sie immer noch unberührte Winkel aufzufinden. Der Gedanke, die religiösen

1) Ueber die Statue im Louvre vgl. Fröhner, Notice, p. 256. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1430. Ueber die Münchener Statue: Brunn, Beschr. der Glyptoth., Nr. 114. Ueber die vaticanische Replik: Helbig, Führer, I, Nr. 4. Vielleicht ist dieser Satyr bei Plinius gemeint, wo er einen Satyr schildert, „qui ploratum infantis cohibet". Vgl. Petersen, Annali, 1863, p. 391.

Typen zu verjüngen, indem man sie genremässig behandelte, machte ganz besonders im dritten und zweiten Jahrhundert Glück; und da der religiöse Skepticismus dieser Richtung Vorschub leistete, so durften die Bildhauer sie bis in ihre äussersten Consequenzen verfolgen. Hier ein Beispiel dafür. Man weiss, wie die Kunst des vierten Jahrhunderts zu der Darstellung der badenden und sich schmückenden Aphrodite kam, wie z. B. bei der Knidierin die Vorstellung des Bades vor Allem deshalb gewählt wurde, damit die Entkleidung der Göttin gerechtfertigt erscheine (s. oben S. 297). Die hellenistischen Bildhauer dagegen behandeln dies Thema für sich allein als solches und sinnen fleissig darüber nach, wie sie ihm neue Seiten abgewinnen könnten. Im dritten Jahrhundert bemächtigt sich Daidalos, ein bithynischer Bildhauer, eines in der Malerei beliebten Vorwurfs und stellt die Aphrodite dar, wie sie im Bad zusammenkauert und ihren Rücken dem Strahl parfümirten Wassers entgegenhält, der gerade über ihren Körper sich ergiessen will[1]. Mit welchem Eifer die hellenistische Kunst sich dieses Motivs bemächtigte, geht aus den zahlreichen Repliken hervor, die es von dem durch Daidalos geschaffenen Typus giebt[2]. In einer Statue des Vatican[3] schmiegt sich die Göttin kauernd zusammen, stützt den linken Arm auf ihr hochgestelltes Knie und führt den rechten Arm instinctiv nach der Brust. Ganz ähnlich ist die Venus Borghese des Louvre[4]; auch das schöne Marmorbild, das in Wien gefunden und im Jahre 1879 für den Louvre angekauft wurde, muss wohl in dieser Weise ergänzt werden (Fig. 302)[5]. Wie bei den anderen Repliken hat der Künstler auch hier mit grosser Sorgfalt den Anblick des blühenden, bei der Berührung mit dem kühlen Wasser leicht schaudernden Körpers wieder gegeben. Er ist selbst vor gewissen stark realistischen Einzelheiten nicht zurückgeschreckt; man beachte nur die Fleischpolster, die durch die geneigte Haltung des Oberkörpers auf dem Leib sich abzeichnen. Aber die Phantasie verzichtet nicht auf ihr Recht: Spuren einer kleinen Hand, die auf dem Rücken der Wiener Statue ge-

---

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 35: Venerem lavantem sese Daedalus (fecit). Ueber diesen Daidalos, der mit dem gleichnamigen Sikyonier und Schüler Polyklet's nicht verwechselt werden darf, siehe Kroker, Gleichnamige griech. Künstler, S. 36.

2) Vgl. Bernoulli, Aphrodite, p. 317 ss.

3) Helbig, Führer, I, Nr. 250.

4) Fröhner, Notice, Nr. 148. Clarac, pl. 345, 1416.

5) O. Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 53, mit dem Text von Jules Martha.

legen hatte, gestatteten neben Aphrodite ihren vertrauten Begleiter Eros zu ergänzen, der sich in den Dienst der badenden Göttin gestellt hat. Die Bildhauer lassen in der Gestaltung dieses Vorwurfs ihrer Einbildungskraft freien Lauf. Das eine Mal zeigen sie die Göttin, wie sie, eben dem Bad entstiegen, sich ein Gewand umgeworfen hat und nun mit beiden Händen ihr triefendes Haar auspresst[1]). Eine Statue des Museums in Syrakus veranschaulicht, wie man durch sonderbare Künsteleien dem Gewand eine mannigfaltige Form zu geben versteht, wie man es unter den Hüften auffasst und im weiten Bogen um den Körper schwingt, damit die nackten Beine zum Vorschein kommen[2]). Ein anderes Mal wieder ist der Augenblick gewählt, wo die Göttin sich für das Bad bereit macht. Eine zahlreiche Reihe von Denkmälern zeigt uns Aphrodite, wie sie ihre Gewänder schon abgelegt hat und nun auf einem Beine stehend die Riemen ihrer Sandale löst[3]). Manchmal, wie bei einer Statuette aus Aigion[4]) oder bei einem hübschen Torso aus Kyrene[5]),

Fig. 302. Aphrodite im Bad. Marmorstatue aus Wien. (Louvre.)

1) Vgl. die vaticanische Statue, Helbig, Führer, I, Nr. 252.
2) Bernoulli, Aphrodite, S. 225, Nr. 1; Clarac, pl. 608.
3) Bernoulli, ebenda, S. 330.
4) Sammlung Sabouroff, Taf. 37. Beschr. der Sculpturen zu Berlin, Nr. 23.
5) Smith and Porcher, Discoveries at Cyrene, pl. 67.

dient eine Herme oder sonst ein Pfeiler der unbeschäftigten Hand als Stütze. Aber die Erzbildner wagen es auch, die Göttin ohne jegliche Anlehnung mit rascher Bewegung ihre Sandale sich lösen zu lassen, wobei sie nur den unbeschäftigten Arm etwas emporhebt, um sich im Gleichgewicht zu erhalten. So ist der Vorgang bei einer vortrefflichen Bronze des Britischen Museums wiedergegeben, einem entzückenden Werk, dessen feingeformter Kopf und schlichte Frisur noch an die Typen des vierten Jahrhunderts erinnern (Fig. 303). Diese Beispiele dürften wohl genügen, um zu erweisen, wie das Genre sich der mythologischen Typen bemächtigt, sie umgestaltet und mehr und mehr ihres religiösen Gehalts entkleidet; wie die Plastik die Modelle zu allen jenen geistreichen Figürchen liefert, die unter den Fingern der Thonbildner Gestalt gewinnen und uns einen schäkernden, ausschliesslich mit graziösem Getändel beschäftigten Olymp vor Augen zaubern.

Fig. 303. Aphrodite, ihre Sandale lösend. Erzstatuette. (Britisches Museum.)

Einfluss der Malerei. Indem sich die hellenistische Plastik die Ausdrucksweise der Malerei aneignete, hat sie ein weiteres Mittel der Verjüngung gefunden. Die Figuren freier zu gruppiren, sie staffelförmig auf verschiedenem Niveau aufzustellen, in den Umrissen überraschende Ueberschneidungen zu wagen, malerische Zuthaten anzubringen, das waren lauter Neuerungen, mit denen sie jetzt Glück machte. Wir sahen bei Gelegenheit der malerischen Gruppen, welchen Vortheil man aus dieser neuen Manier zu ziehen wusste. Je mehr man in Betracht zieht, wieviel die Plastik damals der Malerei entlehnte, um so leichter erklärt man sich die Eigenart gewisser

Denkmäler, die ziemlich vereinzelt dastehen und bis vor Kurzem keine rechte Deutung gefunden hatten. Ich beschränke mich auch hier auf ein oder zwei Beispiele. Im Museum Boncompagni befindet sich das merkwürdige Bruchstück einer Statue, das durch eine unglückliche Ergänzung zu einer Art Maske gemacht und auf einen ovalen Hintergrund geheftet worden ist (Fig. 304)[1]). Man hat in diesem Frauenkopf mit seinen im Schlaf geschlossenen Augen und mit dem verwahrlosten Haar, das in wirren Locken über Wangen und Hals fällt, nicht eine Meduse, sondern eine Erinys zu erkennen. Nach der sehr ansprechenden Vermuthung Helbig's hätten wir es mit dem Rest einer Kolossalgruppe zu thun, die zwei schlafende, von der Verfolgung Orest's gleichsam erschöpfte Erinyen dargestellt hätte[2]). Seine Anregung kann der Künstler irgend einem berühmten Gemälde entnommen haben, in dem ein Maler eine Episode der Eumeniden oder Choëphoren dargestellt hatte.

Fig. 304. Kopf einer schlafenden Erinys. Marmor. (Rom, Museum Boncompagni.)

Es ist immer angezeigt, an ein der Malerei entlehntes Motiv zu denken, wenn man in einem plastischen Werk einem Vorwurf begegnet, den ausserdem noch die Sarkophagarbeiter und die Maler pompejanischer Hauswände in den Kreis ihrer Darstellungen gezogen haben. Zudem hat ja bekanntlich die alexandrinische Malerei das Repertoire geliefert, mit dem die decorative Kunst der Kaiserzeit ihr Dasein fristete. An eine solche Entlehnung darf nach obiger Theorie u. A. bei der auf einem Felsen schlummernden Ariadne des Vatican gedacht werden (Fig. 305)[3]). Sie ist eine sorgfältige Copie

1) Helbig, Führer, II, Nr. 859. Ueber die Ergänzung vgl. Petersen, Röm. Mitth., 1892, S. 106f. Brunn (Griech. Götterideale, S. 54—67) hält an der alten Benennung „Meduse" fest.

2) Helbig, Rendiconti dell' Accad. dei Lincei, 1890, p. 342—350. [In seinem Führer, II, S. 100f., ergänzt er jetzt das Bruchstück zu einer „Reliefbüste".]

3) Helbig, Führer, I, Nr. 212.

nach einem griechischen Original des dritten Jahrhunderts. Genau dieselbe Gestalt begegnet auch auf campanischen Wandgemälden, wo Dionysos die in Schlummer gesunkene Ariadne betrachtet [1]). Da liegt es in der That sehr nahe, ein gemeinsames Original anzunehmen, das in diesem Falle ein alexandrinisches Gemälde gewesen sein dürfte. So kann dies Beispiel uns lehren, wie die hellenistischen

Fig. 305. Schlafende Ariadne. Marmor. (Rom, Vatican.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Bildhauer, die oft gezwungen waren schnell zu produciren, sich gelegentlich die Schöpfungen der Malerei zu Nutz machten, einzelne Gestalten eines Gemäldes aus dem Zusammenhang lösten und dann als Einzelstatuen zur Ausführung brachten.

Der Einfluss der Malerei erklärt auch jene sonderbaren Einfälle, bei denen die Plastik gleichsam eine innige Verschmelzung zwischen der menschlichen Gestalt und Attributen vollzieht, die dem Pflanzen- oder Thierreich entnommen sind. Besonders tritt dieser Hang zu Mischgebilden bei den Typen der Meergottheiten zu Tage. Die griechische Kunst hat bei Gestalten aus diesem Kreis zu allen Zeiten

1) Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, S. 252.

die menschliche Gestalt mit Gliedmaassen von Seewesen zusammengeschweisst; doch blieben diese fremden Zusätze immer als solche kenntlich. Die hellenistische Kunst geht hierin viel weiter. Man betrachte z. B. die Kolossalbüste eines Meergottes, die im Vatican steht (Fig. 306)[1]. Sie will irgend einen Meerestheil, etwa einen Golf mit fruchtbaren Gestaden, personificiren. Das Haupt ist bekränzt mit Weintrauben und Weinlaub, womit wohl auf die Reben angespielt wird, die an den Gestaden der Bucht reifen; plastisch wiedergegebene Wellen umspülen ihm die Brust; zwei Delphine tummeln sich in den weichen Locken seines Bartes. In sehr merkwürdiger Weise hat der Künstler auf das Gesicht des Gottes allerhand Gebilde gepfropft, die er der Meeresflora entlehnte: die Augenbrauen sind durch Algen ersetzt; ähnliche Blätter, die unmittelbar auf dem Fleisch des Gottes zu wuchern scheinen, überziehen die Brust und die Ansätze des Bartes an den Wangen. Und diese Statue steht mit ihren Eigenthümlichkeiten nicht allein. Im Vatican ist noch der Kopf eines Seekentauren, dessen verwildertes Haar sich mit breiten Algenblättern vermengt (Fig. 307)[2]; und eine Büste des Britischen Museums zeigt uns einen Triton, dessen Gesicht mit einer ganzen Meeresflora überzogen ist, die auf den Wangen gleichsam grünende Schuppen bildet[3].

Fig. 306. Kolossalbüste eines Meergottes. (Rom, Vatican.)

Diese kühnen Neuerungen eröffnen der Plastik ein Gebiet, auf dem sie sich noch nicht versucht hatte. Sie kann sich nun mit jenen Metamorphosen befassen, die durch die alexandrinische Literatur mit den Dichtwerken des Nikandros und Parthenios Mode ge-

1) Helbig, Führer, I, Nr. 302. Brunn, Griech. Götterideale, S. 68—83, Taf. IV.
2) Brunn, Denkmäler, Nr. 139.
3) Brunn, ebenda, Nr. 138.

worden waren und in Rom von den Lesern des Ovid so geschätzt wurden. Die plötzliche Verwandlung eines Organismus, die Metamorphose eines menschlichen Körpers in einen Baum oder ein Thier zu veranschaulichen, das war gewiss ein schwieriges Problem, wohl dazu angethan, den Scharfsinn eines Bildhauers auf die Probe

Fig. 307. Kopf eines Seekentauren. (Rom, Vatican.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

zu stellen. Die hellenistischen Künstler haben sich mehrfach daran versucht. In einer merkwürdigen Statue zu Florenz sieht man die Metamorphose der Daphne vor sich gehen (Fig. 308) [1]). Der Körper des jungen Weibes zieht sich in die Länge, Lorbeergezweig umspinnt ihre Beine. Der Bildhauer hat den Versuch gemacht, das Unfassliche zu fassen; Bernini's Daphne in der Villa Albani besitzt in dieser kühnen Statue eine hellenistische Vorgängerin. Unschwer erkennt man die Verwandtschaft zwischen der Daphne und einer Londoner Gruppe, wo Dionysos sich gegen einen Weinstock lehnt, aus dem

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 260.

eine menschliche Gestalt sich entwickelt: gemeint ist Ambrosia, die Personification der Rebe [1]). Die hellenistische Kunst hat dieser etwas dürftigen Fundgrube allerdings nicht viele Motive entnehmen können. Aber auch die wenigen Beispiele solcher Metamorphosen sind lehrreich genug: sie zeigen, wie weit eine Kunst, die auf der Suche nach Neuigkeiten ist, sich in Absonderlichkeiten verlieren kann.

Naturalismus und Realismus. Verfolgt man den Lauf der griechischen Kunstgeschichte rückwärts, so bemerkt man, dass der Naturalismus, d. h. das Suchen nach naturgetreuer Wahrheit, sich in ihr von den ersten Anfängen an bekundet. Schon für den Archaismus war dieses Streben eine wesentliche Grundbedingung des Fortschritts gewesen. Aber gleichzeitig sieht man auch schon die Vorliebe für Idealgestaltungen sich entwickeln. Die grossen Meister des fünften Jahrhunderts haben geradezu ihre Aufgabe darin gesehen, den Naturalismus gebieterischen Regeln zu unterwerfen und ihn jenem Idealismus unterzuordnen, in dem die erhabene Schönheit des Kunstwerks besteht. Diese classische Tradition hat dann bekanntlich Lysipp durchbrochen und dem Grundsatz der Freiheit zum Siege verholfen; so ist er recht eigentlich der Vorläufer des hellenistischen Naturalismus geworden. Seitdem widmet sich die Kunst mit aller Entschiedenheit und bis ins Einzelne dem realistischen Streben nach Wahrheit; sie will im Körperbau und in der Darstellung der Musculatur genau die Natur wiedergeben und zwar bis in die anatomischen Einzelheiten hinein. Wir sahen, mit welcher Vir-

Fig. 308. Daphne, in einen Lorbeerbaum verwandelt. Sogenannte Daphne Borghese. Marmorstatue. (Florenz.)

1) Ancient marbles, III, pl. 11.

tuosität die pergamenischen Bildhauer das Nackte behandeln, wie sie gelegentlich bis zum Uebermaass mit der Kenntniss des menschlichen Körpers prunken. Die hellenistische Kunst scheint ordentlich zu schwelgen in schwierigen Stellungsproblemen, bei denen sie Proben ihrer Geschicklichkeit ablegen kann. Kein Werk ist in dieser Hinsicht so charakteristisch wie die berühmten „Ringer“ der Tribuna in

Fig. 309. Die Ringer. Marmorgruppe. (Florenz, Uffizien.)

Florenz (Fig. 309)[1]. Die Wahrheit der Bewegungen, die vollendete Modellirung des Nackten zeugen von einer ausserordentlichen Kenntniss des menschlichen Körpers. Die Schwierigkeiten sind hier ordentlich gehäuft; es ist die glänzendste Athletendarstellung, die wir kennen. Sie lässt sich als überzeugenden Beweis dafür anführen, dass die naturalistische Richtung zu Beginn des dritten Jahrhunderts gesiegt hatte.

Und doch gehören auch die Ringer in Florenz noch immer in gewisser Hinsicht in die Reihe der idealen Typen. Handelt es sich aber darum, ein bestimmtes Einzelwesen charakteristisch wieder-

1) Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1426. Dütschke, Ant. Marmorbildw. der Uffizien, 547. Ueber die Ergänzung der Köpfe vgl. Botho Gräf, Jahrb. des arch. Inst., X, 1894, S. 119—126.

zugeben, dann wird der Naturalismus zum Realismus, dann verweilt er bei den zufälligen Zügen des betreffenden Individuums und gewinnt aus der Beobachtung der unmittelbaren Wirklichkeit kühne und

Fig. 310. Der Barberinische Faun. Marmorstatue. (München, Glyptothek.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

oft sehr wirkungsvolle Ausdrucksmittel. Man prüfe unter diesem Gesichtspunkt die unvergleichliche Statue des Barberinischen Faun in München (Fig. 310)[1]. Dargestellt ist ein derber Satyr, den der Rausch bezwungen hat, so dass er auf einem Felsen eingeschlafen

1) Brunn, Beschreib. der Glyptothek, Nr. 95. Denkmäler, Nr. 4.

ist. Die nachlässige Haltung der unedel gespreizten Beine, des schlaff herabhängenden linken Armes mit seinen geschwollenen Adern, des schweren, auf die eine Schulter sinkenden Hauptes hat der Künstler zweifellos nach dem Leben modellirt. Das Gesicht ist von thierisch roher Bildung; die Lippen sind breit, die Backenknochen vorspringend, die Nase kurz und plattgedrückt; das Ganze ist der Inbegriff eines jungen Lümmels. Aber das Bild sprüht von Leben; man glaubt zu vernehmen, wie der regelmässige Athemzug, der die Brust schwellt, durch die halbgeöffneten Lippen des Schläfers hervordringt. Wir haben hier, mit Brunn zu reden, „die Poesie des Realismus". Die hellenistische Kunst kennt auch seine prosaische Seite. Ein Bildhauer des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts Namens Myron hatte für Smyrna die Statue eines trunkenen Weibes geschaffen [1]); man kann in seinem Werk das Original für zwei Repliken auf dem Capitol und in München erblicken, die beide ein altes, sitzendes Weib darstellen, das eine mit Epheu bekränzte Schale liebevoll an die Brust drückt [2]). Das Motiv hatte Glück gemacht, denn zwei Thonvasen von menschlicher Form zeigen die trinkende Alte, wie sie selbst zum Trinkgefäss geworden ist [3]). Das war so ein Gegenstand, der die leichte Poesie herausfordern musste; die Epigramme der Anthologie sind uns Beweis dafür. Auch die Plastik hat sich mehr als einmal desselben bemächtigt, wie der merkwürdige Kopf des Dresdener Museums zeigt, den wir in Fig. 311 abbilden [4]). Man vergleiche moderne, vom gröbsten Realismus eingegebene Werke, und man wird, will man nicht geradezu Caricaturen heranziehen, nicht leicht etwas Ausdrucksvolleres finden als dieses Bildniss einer trunkenen Alten, die hell auflacht. Das schlaffe, weiche Fleisch, die runzelige, mit Warzen besetzte Haut, der zahnlose Mund, das Alles hat der Künstler als sorgfältiger Beobachter wiedergegeben; er hat

---

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 33. Ausser dem grossen Meister des fünften Jahrhunderts giebt es zwei Künstler dieses Namens. Der eine ist in Thätigkeit am Anfang des dritten Jahrhunderts (Pausanias, VI, 8, 5; vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildhauer, Nr. 126). Ein zweiter arbeitet in den letzten Jahren des dritten oder zu Beginn des zweiten Jahrhunderts in Pergamon (Löwy, ebenda, Nr. 154). Dem letzteren dürfte das Bildwerk in Smyrna zuzuschreiben sein.

2) Ueber die capitolinische Statue vgl. Helbig, I, Nr. 428; über die Münchener: Christ, Abhandl. der bayer. Akademie, 1885, S. 398.

3) Weisshäupl, Ἐφημ. ἀρχ., 1891, Taf. 10, S. 145.

4) Arch. Anzeiger, 1889, S. 99. Die Photographie ist nach einem Gipsabguss angefertigt, an dem Einiges ergänzt ist. Ich verdanke sie der Güte des Herrn G. Treu.

mit aller Gewissenhaftigkeit nach dem gestrebt, was man wohl den „Reiz des Hässlichen" genannt hat.

Porträtdarstellungen. Wir haben schon auf den Antheil hingewiesen, den Lysipp an der Entwickelung des Porträtstils hat: seine Alexanderstatuen dienen als Vorbilder für die Bildnisse der hellenistischen Fürsten. Wir haben dann den Einfluss seiner Schule bei jener Statue des Thermenmuseums verspürt, die als vortreffliches Beispiel für solche Staatsbildnisse gelten kann (s. o. Fig. 257). Auf diesem Gebiet blieb für die hellenistische Kunst kaum mehr etwas zu erfinden. Dasselbe gilt von den weiblichen Porträtstatuen. Das vierte Jahrhundert hatte den Typus für das bekleidete und aufrecht stehende weibliche Bildniss festgestellt; die Bildhauer des dritten und zweiten Jahrhunderts fanden daran nur wenig zu ändern. Die grosse Dresdener Statue aus Herculanum ist vielleicht hellenistische Arbeit (Fig. 312)[1]; sie bringt offenbar einen Typus des vierten Jahrhunderts, wie wir ihn bei einer auf Andros gefundenen Statue nachgewiesen hatten, zu erneuter Wiedergabe; diese Formen erhalten sich nun dauernd in Gunst, so dass sie ohne wesentliche Aenderung bei einer in Olympia gefundenen Statue aus römischer

Fig. 311. Trunkene Alte. Marmorkopf. (Dresdener Museum.)

1) Hettner, Die Bildwerke der Dresdener Antikensammlung, Nr. 141; Clarac, pl. 766, 1889; Brunn, Denkmäler, Nr. 310.

Zeit wiederkehren[1]). Sehr verwandt mit diesem Typus ist auch der einer Grabfigur aus Aigion[2]); auch ihn haben die hellenistischen Bildhauer mit grosser Ausdauer immer und immer wiederholt. Das

Fig. 312. Marmorstatue einer Frau aus Herculanum. (Dresdener Museum.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Fig. 313. Weibliche Marmorstatue aus Kyme. (Constantinopel, Tschinily-Kiosk.)

beweist uns eine aus der Nekropole von Kyrene stammende Statue des Louvre, sowie ein hübsches Frauenbildniss, das Couve auf Delos gefunden hat[3]). Hie und da wird der Typus wohl auch in gefälliger Weise variirt. So verräth die zierliche Statue aus Kyme, die unsere Fig. 313 wiedergiebt, in der Behandlung des Haares wie in der

1) Baumeister, Denkmäler, Artikel Olympia, S. 1088, Fig. 1297.
2) Athen. Mitth., III, Taf. VI.
3) Couve, Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 482, pl. VII.

Anordnung der Gewänder einen sehr individuellen Geschmack [1]). Aber auf die Länge werden diese Gewandstatuen fabrikmässig hergestellt, und was die römische Kunst in dieser Beziehung von der hellenistischen übernimmt, sind conventionelle Typen, die in bedauerlich abgedroschener Weise immer von Neuem aufgewärmt werden.

Auf dem Gebiete des Porträts im eigentlichen Sinn herrscht der kräftigste Realismus. Die uns erhaltenen hellenistischen Porträtbüsten bezeugen, dass die im vierten Jahrhundert begonnene Entwickelung in beschleunigtem Tempo weitergeht und dass die Bildhauer in allererster Linie nach individuellem Ausdruck streben. Auch die Münzen, auf denen die Bildnisse der Könige Platz finden, zeigen denselben Drang nach Wahrheit [2]); in den kleinen Raum werden jetzt richtige Porträts, und zwar des regierenden Fürsten, eingezeichnet. Nur auf den Münzen der Ptolemäer wird beständig der Gründer der Dynastie, Ptolemaios Soter, abgebildet; dagegen liefern uns die Münzen der Seleukiden und ebenso die der Könige von Makedonien, Pontos und Bithynien eine Reihe von unvergleichlich lebenswahren Porträts. Sie dienen als werthvolle Documente, um die in unseren Museen zerstreuten Porträtbüsten zu identificiren. So hat man, seit in die ikonographischen Studien Methode gekommen, eine Menge von Denkmälern, die früher als griechisch-römische Werke bezeichnet wurden, der hellenistischen Kunst zuweisen können.

Fig. 314. Antiochos III., König von Syrien. Marmorbüste. (Louvre.)

---

1) Vgl. S. Reinach in der Rev. arch., I, 1888, pl. XV, p. 85.

2) Vgl. Imhoof-Blumer, Porträtköpfe auf antiken Münzen, Leipzig, 1885.

Man vermochte sich der Erkenntniss nicht zu verschliessen, dass die realistische Auffassung des Porträts nicht erst in römischer Zeit aufgekommen ist, dass sie vielmehr schon in der Kunst des vierten Jahrhunderts im Keim enthalten war, um sich unter den Diadochen zur vollsten Blüthe zu entwickeln. Um dies zu beweisen, braucht man nur die Porträts jener Könige, soweit sie identificirt sind, in chronologischer Reihenfolge nebeneinander zu stellen, wie dies in der folgenden kurzen Serie geschehen soll. Ein Bronzekopf des Neapler Museums zeigt uns zunächst ein Porträt von Seleukos Nikator, der von 323—280 regierte; das Original stammt zweifellos aus dem Ende des vierten Jahrhunderts [1]). Die an der Nasenwurzel vorspringende Stirn, das wildbewegte Haar, die runzligen Wangen verrathen schon hellenistischen Realismus. Noch kräftiger kommt dieser zum Durchbruch in dem Münchener Kopf, der Antiochos Soter, den Sohn des Seleukos, und nicht, wie man geglaubt hat, einen Römer des letzten vorchristlichen Jahrhunderts darstellt [2]). Das Gesicht ist unruhig, der Blick streng, der ganze Ausdruck zeugt von Energie. Dies Porträt gehört bestimmt in die Zeit zwischen 280 und 261. Wir kommen zum Ende des dritten Jahrhunderts: eine schöne Büste des Louvre, die früher unter dem Namen Cäsar ging, ist jetzt als das Porträt Antiochos' III. oder des Grossen erwiesen (Fig. 314) [3]). Kann es etwas Lebendigeres geben, als dieses abgemagerte Gesicht mit dem durchdringenden Blick, der uns den Politiker und Staatsmann verkündet? Der Realismus war in der Porträtkunst vollständig Herr geworden, als ein pergamenischer Bildhauer das glattrasirte, aufgedunsene Gesicht des Eunuchen Philetairos, des Begründers der pergamenischen Macht, darzustellen bekam (Fig. 315) [4]). Diese in Neapel befindliche Büste steht an Lebenswahrheit hinter dem überraschenden Bildniss des Philetairos, wie es auf den Münzen des Eumenes und Attalos vorkommt, in nichts zurück [5]). Dank einer in Herculanum gefundenen Herme be-

---

1) Comparetti e de Petra, La villa Ercolanese, p. 264, tav. 10. Arndt-Bruckmann, Griech. und röm. Porträts, Nr. 101. Wolters (Röm. Mitth., IV, 1889, S. 32) hat die Identität der Statue nachgewiesen. Die Schriftsteller wissen von Bildnissen des Seleukos, die Bryaxis, Aristodemos und Lysippos angefertigt hatten.

2) Arndt-Bruckmann, a. a. O., Taf. 103—104. Bernoulli (Römische Ikonographie, Taf. 1, S. 160, Nr. 32) bezeichnet ihn noch als Büste Cäsar's.

3) Wolters, Arch. Zeitung, 1884, Taf. 12, S. 157 f. Brunn, Beschr. der Glyptothek, Nr. 172.

4) Arndt-Bruckmann, a. a. O., Taf. 108.

5) Imhoof-Blumer, Porträtköpfe, Taf. I, 5.

sitzen wir auch von Pyrrhos, dem König von Epirus, ein getreues Bildniss: das Gesicht mit entschlossenem Ausdruck wird halb verdeckt durch die Backenstücke des makedonischen Helmes, um den sich ein Eichenkranz schlingt: das ist der königliche Condottiere, wie er leibte und lebte [1]). Aber nirgends vielleicht kommt der Realismus kräftiger zum Durchbruch als in der einzigartigen Büste des Museums Torlonia, in der Six den König von Baktrien, Euthydemos I., erkannt hat (Fig. 316)[2]). Unter breitkrämpiger Kopfbedeckung, die als Helm oder Reisehut zu verstehen ist, erscheint ein Gesicht mit derben, gewöhnlichen Zügen und einem verschlagen gutmüthigen Ausdruck. Durch die Münzen scheint die Identität sicher erwiesen zu sein; und doch, wer suchte wohl hinter diesem listigen Bauerngesicht den thatkräftigen Militär, der Antiochos den Grossen in Schach zu halten und sich in Baktrien ein Königreich zu schaffen verstanden hat?

Fig. 315. Philetairos von Pergamon. Marmorherme. (Neapler Museum.)

Nicht nur bei den Bildnissen der Könige erstrebt das Porträt die peinlichste Genauigkeit; mustert man die Büsten von berühmten Dichtern oder Schriftstellern, so findet man hier dasselbe Streben nach naturgetreuer Wiedergabe. Lange hat man einer berühmten Bronzebüste, die aus der Villa dei Papiri zu Herculanum stammt,

1) J. Six, Röm. Mitth., VI, 1891, Taf. VIII, S. 279—284. Helbig, Mélanges de l'École fr. de Rome, XIII, pl. IV, p. 386.

2) J. Six, Röm. Mitth., IX, 1894, Taf. V, S. 107.

den Namen Seneca beigelegt (Fig. 317)[1]. Eine auf dem Palatin gefundene Replik, bei der die Stirn mit einem Epheukranz geschmückt ist, belehrt uns jedoch, dass es sich hier um einen Dichter handelt, und zwar um einen alexandrinischen, wie den Kallimachos oder Philetas von Kos. Möglicher Weise hat ein Künstler von Alexandria den

Fig. 316. Euthydemos I., König von Baktrien. (Marmorbüste des Museums Torlonia, Rom.)

starren Blick und das unruhige, vom Uebermaass der geistigen Anstrengung ermüdete Antlitz mit so unverfälschter Treue wiedergegeben. Ja sogar an conventionellen Porträts, die sagenhafte Dichter wie Homer darstellen, übt sich der hellenistische Realismus. Lässt sich der Künstler auch gelegentlich herbei, dem mäonischen Sänger die Züge eines begeisterten Dichters zu leihen[2], ein ander Mal kann er

1) Vgl. meinen Text zu Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 59. Repliken giebt es im Louvre, in der Villa Albani (Helbig, Führer, II, Nr. 705) und eine auf dem Palatin gefundene mit dem Epheukranz im capitolinischen Museum (ebenda, I, Nr. 464, sowie Brizio, Annali, 1873, p. 98—106, tav. L).

2) Büste in Sans-Souci, Arndt-Bruckmann, a. a. O., 1. Lieferung.

es nicht lassen, das Bild des blinden Greises mit erloschenen Augen und vor Alter welkem Antlitz heraufzubeschwören: dies ist die Auffassung bei einer Büste des Britischen Museums[1]). Dergleichen Werke sind allerdings frei erfunden; aber der Realismus macht sich auch hier geltend und auch hier gehorcht der Bildhauer seinem Hang zu naturgetreuem Schaffen.

Das Genre. Es ist sehr schwierig zu sagen, wo das Genre anfängt und wo es aufhört[2]). Das Genremässige einer Darstellung liegt entweder in der Auffassung, die man in sie hineinträgt, oder in der Natur des Gegenstandes. Der Stil vermag ein anekdotenhaftes, dem Alltagsleben entnommenes Motiv zu idealisiren und ihm eine Bedeutung beizulegen, die weit über die eines Genrewerks hinausgeht. Wenn z. B. Lykios im fünften Jahrhundert sich ein sehr realistisches Thema wählt, wie bei dem Knaben, der in die Kohlen bläst, oder bei jenem anderen mit dem Weihwasserbecken (s. o. S. 137 f.); wenn ein anderer Künstler einen jungen Sieger im Wettlauf in dem Augenblick darstellt, wie er sich einen Dorn aus dem Fusse zieht (s. o. Band I, S. 440 ff.), so können sie dabei ein viel höheres Ziel im Auge haben, als mit Geist eine Anekdote zu erzählen. Sucht aber ein hellenistischer Meister mit seiner so ganz anderen Empfindungsweise das Motiv des Spinario hervor, so wird aus dem jungen Wettläufer sofort irgend ein beliebiger Knabe, dem

Fig. 317. Unbekannter Dichter. Bronzekopf aus Herculanum. (Neapler Museum.)

1) Ancient Marbles, t. II, pl. XXV.

2) Vgl. darüber G. Oertel, Leipziger Studien, II, 1879, S. 28 ff.; Furtwängler, Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans, Berlin, 1876.

ein unbedeutendes Missgeschick zugestossen ist: diesen Eindruck macht z. B. der Dornauszieher des Britischen Museums [1]).

Die Kunst des fünften Jahrhunderts hatte mythologische Persönlichkeiten beim Knöchelspiel dargestellt; die Astragalizontes Polyklet's waren zweifellos die beiden Dioskuren gewesen (s. Band I, S. 531, Anm. 1). Ueberträgt man den Vorgang ins wirkliche Leben, denkt man sich an Stelle der beiden Halbgötter kleine Buben, die mit einer Partie Knöchelspiel beschäftigt sind, so hat man eine richtige Genrescene, wie sie uns in einer Gruppe des Britischen Museums entgegentritt [2]). Zwei Knaben spielen mit den Knöcheln; aber die Partie nimmt ein schlimmes Ende, denn der Verlierende hat im Zorn über seine Niederlage den Arm seines Gegners erfasst und beisst ingrimmig hinein. Hier ist von einem mythologischen Vorgang keine Rede mehr; wir stehen auf dem Boden des allerrealsten Lebens, und der Künstler mag in irgend einem Strassenwinkel den kleinen Spieler mit dem gewöhnlichen Gesichtsausdruck und dem schlecht sitzenden Hemdchen beobachtet haben. Werden dagegen junge Mädchen beim Knöchelspiel dargestellt, so bekommt das Bild etwas viel Graziöseres. Man ist sich noch nicht darüber einig, inwieweit die Mythologie bei diesen, von den tanagräischen Thonbildnern mit so ausgesprochener Vorliebe wiederholten Bildchen der Knöchelspielerinnen in Betracht kommt. Pottier hat einen sehr annehmbaren Vermittelungsvorschlag gemacht: „Seit dem vierten Jahrhundert," so äussert er sich [3]), „hat die griechische Kunst, die nun viel ungezwungener und freier sich bewegte, die alten Sagen zu verjüngen und mit neuem Gehalt zu erfüllen gesucht, indem sie dieselben unmerklich den Vorgängen des wirklichen Lebens anähnelte." Dieser Verjüngungsprocess war zum Abschluss gebracht, als ein Künstler den Vorwurf der Knöchelspielerin für eine plastische Darstellung verwendete und ein Originalwerk schuf, von dem es zahlreiche Repliken giebt; unter Anderem geht darauf die als Nymphe mit der Schnecke (Nymphe à la coquille) ergänzte Statue des Louvre

---

1) O. Rayet, Mon. de l'art antique, I, pl. 36.

2) Michaelis, Arch. Zeitung, 1867, S. 102. Brunn, Denkmäler, Nr. 54. Die Vasenmalerei ist auf diesem Wege der Plastik vorangeschritten. Man vergleiche z. B. die Knöchelspieler auf einer attischen Kanne: P. Hartwig, Mélanges de l'École fr. de Rome, XIV, 1894, pl. IV, p. 275—284.

3) Pottier et S. Reinach, La nécropole de Myrina, p. 428.

zurück [1]); ebenso eine ähnliche Statue in Berlin, wo das Individuelle so stark ausgeprägt ist, dass man auch an das Porträt eines jungen Mädchens denken kann (Fig. 317a) [2]). Endlich das hübsche Marmorwerk im Palazzo Colonna, wo das spielende Kind eine Geste der Verzweiflung zu machen scheint und damit eine ansprechende Variante des-

Fig. 317a. Die Knöchelspielerin. (Berliner Museum.)

selben Vorwurfs bietet [3]), ein Gegenstück zu dem unglücklichen Spieler im Louvre, den es freilich an Grazie unendlich überragt.

Umgekehrt kann ein mythologischer Vorwurf alle Merkmale eines Genrebildes annehmen, wenn der Künstler darin vor Allem den zierlichen, pikanten Stoff sieht, der ihn zur Bearbeitung reizt. Manche

1) Clarac, pl. 323, 1425.
2) Beschr. der ant. Sculpt., Nr. 49.
3) Heydemann, Die Knöchelspielerin, Halle, 1877.

Figur eines hell auflachenden Satyrs gehört mehr in das Gebiet des Genres als in das der mythologischen Darstellungen. Dasselbe lässt sich von der reizenden Statue einer Mänade sagen, die im Jahre 1874 für das Berliner Museum erworben wurde (Fig. 318)[1]. Die mythologische Vorstellung tritt hier ganz zurück. Der Künstler hat in erster Linie nach einem Stoff gesucht, der ihm erlaubte, seine Kunstfertigkeit an den Tag zu legen; sehr glücklich hat er in dieser Gestalt unter Lebensgrösse die Tanzbewegung wiedergegeben: man sieht ordentlich, wie der Oberkörper sich zurücklegt, wie die ganze Gestalt sich dreht und das leichte Gewand der Tänzerin in Schwung geräth.

Fig. 318. Tanzende Mänade. Marmorstatue. (Berliner Museum.)

Am vollkommensten endlich wird das Genre sein, wenn Beides, die stilistische Behandlung und der Stoff, genrehaft ist. Diese völlige Uebereinstimmung liegt bei jenen Gestalten der Fischer, Landleute und nubischen Gaukler vor, in denen wir Erzeugnisse der alexandrinischen Kunst zu erkennen vermochten. Realistische Ausführung, scharfe, oft humorvolle Beobachtung, bescheidene Grössenverhältnisse, das Alles entspricht durchaus den Gesetzen des Genrebilds. Auch der geistvolle Scherz findet dabei seine Rechnung. Man kennt jenen Mimus des Herondas, wo er zwei Frauen das Asklepiosheiligthum auf Kos besuchen und mit kindlicher Neugier die den Tempel schmückenden Statuen und Reliefs betrachten lässt. Sie bleiben vor der Statue eines Knaben stehen, der mit einer Gans handgemein geworden ist: „Bei den Parzen, sieh nur, wie er den Gänserich würgt! Wenn du nicht den Marmor vor dir hättest, du

1) Beschr. der ant. Sculpt., Nr. 208.

würdest schwören, dass er gleich zu sprechen beginnt" [1]). Diesen Vorwurf, über den die beiden Gevatterinnen von Kos vor Entzücken ganz ausser sich sind, erkennen wir leicht in einem berühmten Werk wieder, von dem es in München, im Louvre und auf dem Capitol Repliken giebt (Fig. 319) [2]). Ein pausbackiger, lachender Bube hält eine Gans gefangen, die er in sein Herz geschlossen hat. Indem er sich mit seinen kleinen Beinen anstemmt und alle seine Kraft entfaltet, fasst er mit seinen Armen den Vogel um den Hals; der aber sträubt sich mit weit geöffnetem Schnabel gegen die leidige Umarmung. Der Urheber dieser niedlichen Arbeit ist uns bekannt: es ist Boëthos aus Chalkedon *), der als Toreut und Ciseleur einen guten Namen hatte und von dem es in Olympia ein berühmtes Bildniss eines nackten Knaben aus vergoldeter Bronze gab [3]). Die bald freundlichen, bald feindlichen Beziehungen zwischen einem Kinde und einem Vogel aus dem Wirthschaftshof bilden ein Thema, das tausend nette Einfälle nahe legt. Die Genrebildnerei hat es bis zur Er-

Fig. 319. Der Knabe mit der Gans. (München, Glyptothek.)

1) Herondas, Mim. IV, 30 ff.

2) Ueber die Statue in München s. Brunn, Beschreib. der Glyptothek, Nr. 140; über die im Louvre: Clarac, pl. 293, 694; über die capitolinische: Helbig, Führer, I, Nr. 514.

*) [Pausanias, V, 17, 4, bezeichnet ihn als *Καρχηδόνιος* (Karthager) und daran ist nach Schubart (Fleckeisen's Jahrbücher, 1887, S. 308 f.) festzuhalten.]

3) Ueber Boëthos handelt Brunn, Griech. Künstler, I, S. 500, und in den Sitzungsber. der bayer. Akad., 1880, S. 484 ff. Boëthos ist ein Meister des dritten Jahrhunderts und hat nichts gemein mit einem Künstler desselben Namens, dessen Signatur man in Delos gefunden hat (Homolle, Mon. grecs, 1879; Bull. de corresp. hellén., 1879, p. 363; Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 210). Der

schöpfung ausgebeutet. Hier drückt das Kind die zahme Gans, seinen Spielgefährten, voll Zärtlichkeit an sich; dort reitet es auf seinem Rücken und freut sich seines Sieges. Aber auch mit der Auflehnung des Opfers gilt es zu rechnen, wie ein in Alexandria gefundenes, scherzhaftes Figürchen aus Silber beweist (Fig. 320)[1]. Das Kind hat es hier zu bereuen, dass es sich zu viel gegen eine Ente herausnimmt: der störrige Vogel schnappt nach dem Ohr des Kindes und legt seine Unabhängigkeit an den Tag, indem es seinen Peiniger kräftig beisst. Die Spiele des Kindes, seine Launen, seine komischen Verdriesslichkeiten, seine kleinen Zornesausbrüche ziehen ebensosehr die Aufmerksamkeit der Thonbildner als die der Bildhauer auf sich. Der Typus des Putto ist schon in der hellenistischen Kunst sehr beliebt. Es frägt sich aber, ob sie ihn eigentlich erst geschaffen hat, wie vielfach behauptet wird. Gardner hat dies bestritten und sich dafür auf einen in Paphos auf Cypern gefundenen Kinderkopf berufen, den er einem Künstler des vierten Jahrhunderts zuweist (Fig. 321)[2]. Aber offenbar hat er damit diesen hübschen, lachenden Kinderkopf, der entschieden hellenistischen Geschmack verräth, sehr früh angesetzt. So viel steht fest, dass das Kind schon in der Plastik vor der Diadochenzeit eine Rolle spielt, wie es ja auch den Pinsel der attischen Vasenmaler schon oft beschäftigt hatte[3]. Man erinnere sich nur an die Grabstele aus dem Haag, die wir

Fig. 320. Das Kind mit der Ente. Silberne Statuette aus Alexandria. (Britisches Museum.)

die Gans würgende Knabe wird von Plinius (Nat. Hist., 24, 84) erwähnt. Ueber die toreutischen Arbeiten des Boëthos vgl. Plinius, 33, 155; Cicero, in Verrem, IV, 14, 32. Viel genannt wurde von ihm eine Athene in Lindos (Plinius, 33, 155) und ein *παιδίον ἐπίχρυσον γυμνόν* in Olympia (Pausanias, V, 17, 4). Ueber letzteres Werk vgl. Purgold, Arch. Aufsätze, E. Curtius gewidmet, S. 227.

1) E. A. Gardner, Journal of Hellen. Studies, VI, 1885, pl. A, p. 1—15.

2) E. A. Gardner, ebenda, IX, 1888, pl. X, p. 218. Vgl. S. Reinach, Gaz. des Beaux-Arts, 1890, II, p. 430 f.

3) Ueber die Kindertypen der attischen Keramik vgl. die von Paul Girard in seiner Schrift L'éducation athénienne, p. 98, angeführten Beispiele.

früher (Fig. 74) abgebildet haben; oder an den Plutos des Kephisodot (Fig. 87), den Dionysosknaben des Praxiteles (Taf. V); dazu kommt als noch überzeugenderes Beispiel der Kinderkopf auf einer Grabstele in Argos[1]); kurz, es ist ohne Weiteres zuzugeben, dass schon die classische Kunst Darstellungen des kindlichen Alters gekannt hat. Der Hellenismus ist nur mit mehr Naturalismus verfahren; er stellt das Kind mit mehr Liebe, mehr Interesse dar und macht sich ein Vergnügen daraus, den Typus des Kindes mit seinen runden, fleischigen Formen um seiner selbst willen zu studiren. Er erstrebt eben hierbei wie bei Allem volle Naturwahrheit. Unter diesem Gesichtspunkt kann sich der Knabe mit der Gans mit den Putten Donatello's sehr wohl messen.

Fig. 321. Kinderkopf. (Britisches Museum.)

Derselbe Realismus herrscht bei der Darstellung von Thieren. Hierin hatten schon die Thierbildner des fünften und vierten Jahrhunderts Bahn gebrochen; schon Lysipp zeichnete sich bekanntlich in dieser Gattung aus. Aber die Ausschmückung von Parkanlagen und Gärten bot den hellenistischen Künstlern reichlich Gelegenheit, die Zahl der Thiertypen zu vermehren; die Thiere wurden nun für sich allein zu Decorationszwecken dargestellt und dabei ihre Formen und Bewegungen in voller Unmittelbarkeit aufgefasst. Der schöne, eherne Widder im Museum zu Palermo, der sitzende Eber in Florenz[2]) sind wahre Meisterwerke und machen dem exacten Stil der nachlysippischen Thierbildner alle Ehre. Auch in jenem so lebensvollen, so merkwürdig realistischen Ziegenkopf des Britischen Museums dürfen wir unbedenklich die Copie eines hellenistischen Ori-

1) E. A. Gardner, Journal of Hell. Studies, XI, 1890, p. 100ss.

2) Brunn, Denkmäler, Nr. 366.

ginals erkennen (Fig. 322)[1]). Wie oft mussten sich nicht die griechisch-römischen Copisten griechischer Vorbilder bedienen, um die Gärten der reichen italienischen Landhäuser mit Thiergestalten auszuschmücken?

Bei diesem gedrängten Ueberblick über die der hellenistischen Kunst geläufigen Stoffe waren wir vor Allem darauf bedacht, nichts Wesentliches auszulassen. So unvollständig unsere Schilderung auch ist, sie giebt doch, so will uns bedünken, das Bild einer sehr freien und sehr mannigfaltigen Kunst, die geschickt und erfinderisch zugleich ist und von dem rastlosen Streben nach Selbstverjüngung beherrscht wird. Ihr Horizont ist nichts weniger als eng. Von den grossen, decorativen Compositionen des pergamenischen Altars bis zu den Genrefigürchen hat sie das ganze, weite Gebiet der Plastik angebaut; sie hat sich an alle Probleme gewagt, die das Studium der lebendigen Natur überhaupt stellen kann; sie hat Themata bevorzugt, die noch heute unserer zeitgenössischen Bildhauerei sich immer wieder nahelegen, und man kann die Frage aufwerfen, ob es unter allen den Kunstformen, welche die Neugier des modernen Geistes reizen, auch nur eine einzige giebt, deren Princip die hellenistische Kunst nicht wenigstens geahnt hätte.

Gegen die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts hat die griechische Kunst den ganzen Kreislauf ihrer Entwickelung durchmessen. Als dann die Beziehungen zwischen Griechenland und Rom angeknüpft wurden, sollte es zu einer originalen Kunst nicht mehr kommen; die auf dem Höhepunkt der Reife angelangte griechische Kunst sollte in dem neuen Boden nur nochmals einige Blüthen treiben. Wir könnten demnach unsere Aufgabe als erfüllt betrachten, wenn uns nicht noch, wenigstens in ihren allgemeinen Umrissen, die Geschichte dieser Besitzergreifung Italiens durch Griechenland zu prüfen bliebe. Das künstlerische Leben, das sich zwischen 150 vor Christus bis in die erste Zeit des Kaiserreichs abspielt, besitzt einen zwiefachen Charakter. Es ist zunächst eine Renaissance; denn Dank den Kunstschätzen, die nach Italien überführt wurden, erschliesst sich

---

1) Ellis, Townley gallerie, II, p. 309.

den Römern die ganze künstlerische Vergangenheit Griechenlands, und die alten Stilformen, von denen die hellenistischen Meister späterhin Abstand genommen hatten, kommen aufs Neue in Gunst. Es ist aber auch die Fortdauer der hellenistischen Entwickelung; denn die lebensfähigen und dauerhaften Keime, die jene in sich trägt, hören nicht auf, sich zu entfalten. Italien wird so zu gleicher Zeit durch die Kunst von Althellas und die des kosmopolitischen Hellenismus erobert, deren Geschichte wir soeben skizzirt haben. Es ist also von Wichtigkeit, alle diese Einflüsse abzuschätzen und die verschiedenen Elemente zu prüfen, aus deren Vereinigung die griechisch-römische Kunst erwuchs.

Fig. 322. Ziegenkopf aus Marmor. (Britisches Museum.)

Fig. 323. Stück vom Fries an der Vase des Sosibios. (Louvre.)

VIERTES BUCH.

DIE GRIECHISCHE KUNST UNTER RÖMISCHER HERRSCHAFT BIS ZUM ANFANG DES KAISERREICHS.

ERSTES KAPITEL.

DIE ANFÄNGE DER GRIECHISCH-RÖMISCHEN RENAISSANCE.

§ 1. DIE RÖMER UND DIE GRIECHISCHE KUNST.

Gegen Ende des ersten vorchristlichen Jahrhunderts ist die Besitzergreifung Roms durch den Hellenismus vollendete Thatsache. Wollten wir Schritt für Schritt diese Eroberung verfolgen und zeigen, wie sich der griechische Einfluss im Laufe der Jahrhunderte mehr und mehr den Grenzen Latiums näherte, so hätten wir uns eine ungemein schwierige Aufgabe gestellt, die zudem die Grenzen unserer Arbeit in jeder Hinsicht überschritte. Wir wollen nur daran erinnern, dass schon lange vor der Einmischung der Römer in die griechischen Angelegenheiten zur Zeit der makedonischen Kriege (200—168) Rom in Beziehungen zur griechischen Cultur getreten war. Die Stadt der Tarquinier war bekanntlich dem Einfluss der etruskischen Kunst erschlossen; die etruskische Plastik aber ward um diese Zeit ganz und gar vom griechischen Geschmack beherrscht. Die etruskischen Künstler, welche den Statuenschmuck auf der Höhe des

capitolinischen Juppitertempels ausführten, empfingen zweifellos von griechischen Vorbildern ihre Anregung und verpflanzten die Ueberlieferungen der monumentalen Keramik, die den Etruskern so vertraut war, nach dem benachbarten Rom. Im Jahre 493 arbeiten zwei Griechen aus Etrurien, Damophilos und Gorgasos, die Maler und Bildhauer in einer Person sind, am Schmuck des Cerestempels bei dem Circus Maximus. Worin dieser bildhauerische Schmuck bestanden haben könnte, zeigen die kostbaren Trümmer monumentaler Plastik aus Terracotta, die zu Conca, wo der Ager Romanus an die pontinischen Sümpfe grenzt, entdeckt worden sind[1]). Zur grössten Ueberraschung hat es sich gezeigt, dass sich der griechische Archaismus des sechsten Jahrhunderts unverfälscht in diesen Werken wiederspiegelt! Es war also eine aus Griechenland stammende Kunst, die gleichzeitig mit der etruskischen Gesittung in Rom ihren Einzug hielt, und man kann nur unterschreiben, was J. Martha, wo er den Antheil Etruriens an der Bildung des römischen Geschmacks auseinandersetzt, in dieser Hinsicht ausführt: „Wenn," so meint er, „das besiegte und entartete Griechenland noch einen so mächtigen Einfluss auf den Geist seiner Eroberer ausüben konnte, so kam das daher, dass diese schon unmerklich darauf vorbereitet waren, die griechische Art zu verstehen und zu schätzen. Diese Vorbereitung aber verdanken sie der etruskischen Kunst[2])."

So gleichgültig auch die Römer in den ersten Jahrhunderten der Republik sich allen Fragen der Kunst gegenüber verhalten mochten, die Plastik hielt trotzdem mit den Erzbildnissen lebender oder todter, vom Staat geehrter Persönlichkeiten ihren Einzug in Rom. Cloelia hatte auf dem Forum ein Reiterstandbild; ein solches für Horatius Cocles bestand noch zu Plinius' Zeiten. Zu Ende des zweiten punischen Krieges, im Jahre 201, waren Forum und Capitol mit derartigen ehernen Bildnissen überfüllt. Im Jahre 158 sehen sich die Censoren veranlasst, alle Statuen, so weit sie nicht durch Volks- oder Senatsbeschluss errichtet worden waren, vom Forum entfernen zu lassen.

Plinius, der ziemlich ausführlich über diese Statuen spricht, unterrichtet uns weder über ihren Kunstwerth, noch über ihre Ur-

---

1) H. Graillot, Le temple de Conca, in den Mélanges de l'École fr. de Rome, XVI, 1896.
2) J. Martha, L'art étrusque, p. 617 s.

heber[1]); aber wahrscheinlich hatte mehr als ein italisch-griechischer Meister Hand angelegt, und wenn der lateinische Schriftsteller auch Bildsäulen erwähnt, die griechischen Männern wie dem Pythagoras und Alkibiades zur Zeit des sammitischen Krieges auf Befehl des Senats errichtet worden waren, so wird man gewiss griechischen Künstlern ihre Ausführung zuschreiben dürfen.

Als die Römer gegen Ende des dritten Jahrhunderts in Griechenland eindrangen, waren sie schon die Herren von Süditalien, wo die griechischen Colonien sich zu mächtigen Mittelpunkten hellenischer Bildung entwickelt hatten; die Augen waren ihnen schon geöffnet für die Meisterwerke hellenischer Kunst. Durch die Eroberung und Plünderung von Syrakus (212 v. Ch.) waren reiche Beutestücke in Menge nach Rom gelangt; „zum ersten Male," sagt Livius, „konnte man damals in Rom die Schöpfungen der Griechen bewundern. Voll Neugier eilte man nach dem Tempel des Honos und der Virtus bei der Porta Capena, wo der grösste Theil der Beute aufgestapelt war[2])." Zehn Jahre später wurden die Pontifices beauftragt, unter den aus Capua geraubten Bildsäulen eine Auswahl zu treffen. Im Jahre 209 plünderte Fabius Maximus Tarent und brachte den Herakles des Lysipp nach Rom. Jedoch bleibt die griechische Bildung in dieser Zeit in Rom immer noch das Vorrecht weniger Auserlesenen, einzig und allein die Patricier lassen sich dafür gewinnen. Scipio Africanus, der durch griechische Lehrer erzogen und sehr für den Hellenismus eingenommen war, ist der richtige Vertreter dieser gelehrten Aristokratie, die schon einer verfeinerten Gesittung huldigte[3]). Aus Vorurtheil, aus geistiger Beschränktheit, aus Anhänglichkeit an das Hergebrachte, verhielt sich die Partei der alten Römer nach wie vor ablehnend dagegen. Cato ist der Typus eines solchen hartnäckigen Gegners griechischer Bildung. Bekannt ist der Brief, worin er seinen Sohn vor den Griechen warnt: „Es ist ein entartetes, halsstarriges Geschlecht. Glaube, ein Orakel spricht zu Dir, wenn ich Dir sage: Allemal, wenn dieses Volk uns seine Kenntnisse bringt, so bringt es völlige Verderbniss"[4]). Nichts desto weniger gesteht der

---

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 14.

2) Livius, 25, 40.

3) Siehe Goldbacher, Der Hellenismus in Rom zur Zeit der Scipionen und seine Gegner, Graz, 1891.

4) Plinius, Nat. Hist., 29, 7.

strenge Censor, wenn auch widerwillig, ein, dass es in Athen „gewisse auserlesene Dinge“ giebt. Der Augenblick ist nahe, wo die unmittelbare Berührung mit Griechenland dieses Misstrauen zerstreuen, und wo Rom dem siegreichen Zauber des hellenischen Geistes unterliegen soll.

Mit Recht hat man gesagt: „Den Römern wurde die griechische Kunst durch ganz äusserliche Veranlassungen und ohne ihr Zuthun gleichsam aufgedrungen“ [1]). Der Krieg brachte sie nach Rom, sie hielt ihren Einzug auf den Wagen, die im Gefolge der Sieger einherzogen. Im zweiten vorchristlichen Jahrhundert wurden die römischen Siege in Griechenland durch eine Reihe von Triumphen gefeiert, bei denen Bildsäulen aus Marmor und Erz, zusammen mit Gemälden, Stickereien und Werken der Goldschmiedekunst, mit Kisten voll schöner griechischer Münzen an den Augen des römischen Volkes vorübergeführt wurden [2]).

Im Jahre 194 machte der Triumphzug des T. Quinctius Flamininus, des Siegers von Kynoskephalai, die Römer mit Statuen bekannt, die aus der Sammlung der makedonischen Könige stammten, darunter auch mit Werken des Lysipp. Ausserordentlich prächtig war der Triumph des M. Fulvius Nobilior im Jahre 187: ausser ätolischen Katapulten und Ballisten konnte man dabei die aus Ambrakia, der Hauptstadt des Pyrrhos, entführten Kunstwerke bewundern, von denen die schönsten, besonders einige Bildsäulen der Musen, den vom Sieger errichteten Tempel des Hercules Musarum zu schmücken bestimmt wurden [3]). Im Jahre 167 findet der Triumphzug des Aemilius Paulus statt. Er galt dem Siege von Pydna, der dem makedonischen Königreiche ein Ende bereitet hatte. Die zu Amphipolis gemachte Beute wurde drei Tage lang durch die Strassen geführt. Unter den Bildsäulen, den schönsten, die man bisher in Rom zu sehen bekommen hatte, befand sich eine eherne Athene des Phidias, die vor dem Tempel der Fortuna huiusce diei ihren Platz erhielt. Unmittelbar zur Einführung der griechischen Kunst in Rom

1) Marquardt und Mommsen, Handbuch der römischen Alterthümer. Das Privatleben. II², S. 609.

2) Vgl. über diese Triumphzüge: L. Urlichs, Griechische Statuen im republicanischen Rom, Würzburg, 1880.

3) Vgl. Klügmann, Hercules Musarum, in den Commentationes philologae in honorem Th. Mommseni, p. 262. Man hat Postamente von Statuen mit der Widmung des Fulvius Nobilior wieder aufgefunden: Corpus inscr. lat., VI, 1307. Vgl. Urlichs, Griech. Statuen, S. 9.

hat der Triumph des Metellus beigetragen, den dieser nach dem kurzen, mühelosen Feldzuge feierte, mit dem er die von Andriskos angestiftete Erhebung Makedoniens unterdrückt hatte (146). Metellus begnügte sich nicht damit, berühmte Bildsäulen, wie die der 25 ehernen Krieger Lysipp's (s. o. S. 464), nach Rom zu schleppen, sondern er setzte ausserdem griechische Künstler in Arbeit. Durch den Baumeister Hermodoros liess er die beiden Tempel des Juppiter und der Juno mit einem grossen marmornen Säulengang umgeben, der erste Fall, dass in Rom ein so reiches Material zur Verwendung kam. Für die Ausschmückung des Tempels wendet er sich an die athenischen Bildhauer Polykles, Dionysios und Timarchides. Dies Mal handelte es sich nicht mehr nur um Kunstwerke, die zusammen mit beliebigen anderen Beutestücken in Rom zur Ausstellung gelangten, sondern wir haben es mit Künstlern zu thun, welche die Ueberlieferungen des griechischen Stils nach Italien bringen und dort eine Renaissance der Kunst in allem Ernst in die Wege leiten. Mit dem Triumph des Mummius über Achaia endlich (145) bereicherte sich Rom um die aus Korinth und den althellenischen Städten entführten Meisterwerke: der isthmische Poseidon (s. o. S. 451), eine Bildsäule Philipp's aus Thespiae, die Statuen zweier olympischer Sieger, mit den Namen Nestor und Priamos bezeichnet, werden in dem Zuge mitgeführt. Viele von diesen Kunstwerken werden in dem Tempel der Felicitas aufgestellt, den Lucullus von der im Jahre 151 in Spanien gewonnenen Beute erbaut hatte; andere werden an die italischen Städte und an die Provinzen vertheilt. Es versteht sich von selbst, dass die Plünderung Griechenlands im ersten Jahrhundert fortdauerte: Sulla raubte Delphi, Olympia und Epidauros aus, und mit den Feldzügen des Lucullus und Pompeius kamen zu den Kunstschätzen, von denen damals schon die Bauwerke Roms überfüllt waren, neue hinzu.

Bald bildete sich ein Liebhaberpublicum, fähig, die griechischen Arbeiten zu schätzen. Zur Zeit Cicero's sieht man ganz deutlich ein aus Raritätensucht und Liebhaberei zusammengesetztes Kunstinteresse sich entwickeln, das unter dem Einfluss der Mode steht. Cicero's hierauf bezügliche Aussprüche sind zur Genüge bekannt. Auch über Atticus, jenen hellenisirten Römer, der sich zur Rolle eines Maklers herbeilässt und für das Theater des Pompeius und für Cicero's tusculanisches Landhaus in Griechenland Bildwerke aufkauft,

ist schon alles Nöthige gesagt worden[1]). Das Haus mit griechischen Marmorbildern auszuschmücken, gehört zum guten Ton. Die Wohnung des Freigelassenen Chrysogonus ist voll davon. Scaurus verthut das Erbtheil seiner Mutter und seines Schwiegervaters Sulla, um seine Sammlungen zu bereichern. Appius Claudius macht eine Reise nach Griechenland, um Gemälde und Bildsäulen von dort zu holen. Schon giebt es in Rom Antiquitätenhändler, amtlich angestellte Sachverständige, Makler, Wiederhersteller von Bildsäulen, und zweifellos wird mehr als ein Grieche durch diese einträglichen Gewerbe nach Rom gelockt worden sein. Sehr bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Persönlichkeit des C. Avianius Evander. Von Haus aus griechischer Bildhauer und Toreut, wird er durch Antonius von Athen nach Alexandria geführt, von dort wieder nach Rom gebracht und als Sklave an M. Aemilius Avianianus verkauft; dieser lässt ihn später frei, und nun übt er das Gewerbe eines Bildhauers und Kunsthändlers. Cicero lässt bei ihm durch Fadius Gallus Kunstwerke kaufen. Er wird beauftragt, einer Artemis des Timotheos, die in einem Apollotempel stand, einen neuen Kopf aufzusetzen[2]). Es giebt bestimmte Räume (atria auctionaria), wo Kunstliebhaber und -Händler sich treffen. Feste Preise von oft erstaunlicher Höhe kommen für die Kunstwerke auf: eine Bildsäule aus Erz mittlerer Grösse kostet ungefähr 20000 Mark in unserem Gelde; Hortensius bezahlt 144000 Sesterzen oder beiläufig 28000 Mark für ein griechisches Gemälde aus dem vierten Jahrhundert[3]).

Man darf nicht glauben, dass nur die Mode oder gewöhnliche Raritätensucht diese eifrige Vorliebe hervorgerufen hätten; sie entspricht vielmehr einer thatsächlichen Entwickelung des Geschmacks und der Bildung. Aber auf welche Weise hatte diese erleuchtete Elite der Gesellschaft die ihre Wahl bestimmenden Kenntnisse erworben? Wir müssen uns hier an ein geschichtliches Ereigniss erinnern, das sehr der Beachtung werth ist.

Im Jahre 133 hinterliess der letzte König von Pergamon den Römern mit seinem Königreich zugleich seine sämmtlichen Kunstschätze und seine reiche Bibliothek. Nun aber hatte sich in Pergamon das kritische und geschichtliche Studium der griechischen

1) Vgl. G. Boissier, Cicéron et ses amis, p. 148.

2) Siehe Brunn, Griech. Künstler, I, S. 547; vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 186.

3) Vgl. Urlichs, Griech. Statuen im republ. Rom.

Kunst entwickelt, gerade dort hatten gelehrte Forscher ein maassgebendes Verzeichniss der berühmtesten Bildhauer Griechenlands aufgestellt, das den Kalon, Hegias und Kalamis als die letzten archaischen Meister, den Myron, Polyklet, Phidias, Alkamenes als Künstler des fünften Jahrhunderts, den Praxiteles, Lysipp und Demetrios als die grössten Meister des vierten Jahrhunderts namhaft machte[1]). Die Liste ist sehr bezeichnend: während die hellenistischen Künstler fehlen, finden wir diejenigen Meister darin aufgezählt, deren Werke demnächst mit ganz besonderer Vorliebe nachgebildet und wiederholt werden sollten. Man ist unseres Erachtens durchaus im Recht, wenn man der in Pergamon ausgebildeten Kritik einen beträchtlichen Einfluss darauf zuschreibt, dass jetzt der Geschmack der Kenner sich so entschieden dem classischen Zeitalter zuwandte.

Diese Richtung offenbart sich nicht allein in der wachsenden Bewunderung, die den Werken der alten griechischen Meister bezeugt wird; sie verräth sich auch darin, dass manche während der hellenistischen Periode vernachlässigten Stilarten wieder zu Gnaden kommen. Die römische Kundschaft, für welche die lebenden Künstler arbeiten, verlangt nach Copien und freieren Nachbildungen berühmter Werke, nach Schöpfungen, die mehr oder weniger auf classische Vorbilder zurückgehen. Diese Künstler sind nicht immer einfache Steinmetzen; sie haben ihren persönlichen Antheil an dieser Geschmacksrichtung des Publicums, das sich mit einer Art von eklektischem Dilettantismus ebensowohl für die strengen und doch reizvollen Werke des griechischen Archaismus wie für die Schöpfungen des Praxiteles interessirt. Eine häufig angeführte Pliniusstelle kennzeichnet aufs Genaueste die Generation von Künstlern, die um das Jahr 154, das heisst um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts, in Thätigkeit stehen. Nach einer Aufzählung der bedeutendsten griechischen Meister bis zur 121. Olympiade (296 v. Chr.) fährt Plinius fort: „Hierauf erlahmte die Kunst und erfuhr eine Wiedergeburt erst in der 155. Olympiade (154 v. Chr.), in der Künstler lebten, die sich freilich mit den früher genannten nicht messen konnten, die aber immerhin berühmt waren“[2]). Darauf führt

---

1) Vgl. Robert, Arch. Märchen, S. 49 ff. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 180 f.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 51: „Cessavit deinde ars, ac rursus olympiade CLVI. revixit, cum fuere longe quidem infra praedictos, probati tamen Antaeus, Callistratus, Polycles Athenaeus, Callixenus, Pythocles [in geringeren Handschriften folgen noch die Namen Pythias und Timokles]“.

er Bildhauer wie Polykles von Athen an, der, wie wir schon wissen, in Rom für Metellus arbeitete. Sicherlich stellt sich Plinius, wenn er von einer Wiedergeburt spricht, auf den römischen Standpunkt; sie beginnt für ihn in dem Augenblick, da die griechische Kunst in Rom eindringt. Man hat schon oft darauf hingewiesen, dass dies Jahr 154 der Zeit sehr nahe steht, wo eine Gruppe athenischer Künstler damit beschäftigt ist, die durch Metellus errichteten Bauwerke plastisch auszuschmücken. Um die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts erblüht demnach die griechische Kunst aufs Neue auf römischem Boden und theilt ihm fruchtbare Keime mit, aus denen die griechisch-römische Kunst erstehen sollte. Damit ist uns der Weg, den wir zu verfolgen haben, deutlich vorgezeichnet. Wir müssen untersuchen, wie es mit der Bildhauerkunst in Griechenland um diese Zeit steht; danach müssen wir in Rom den Vertretern derjenigen Schulen nachgehen, die am eifrigsten bei der Arbeit sind, um auch den neuen Herren der Welt Achtung und Bewunderung für den griechischen Genius einzupflanzen. Hauptsächlich sind es drei Schulen, die an der von Plinius erwähnten Renaissance theilnehmen: die Attiker, die Asiaten und die Alexandriner. Da die Denkmäler, die Texte und Inschriften übereinstimmend die Wichtigkeit der attischen Schule bezeugen, wollen wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf Athen richten.

§ 2. DIE PLASTIK IN ATTIKA UND IM ÜBRIGEN GRIECHENLAND.

Trotz seines politischen Verfalls hatte Athen unter den Nachfolgern Alexander's gleichwohl eine Art von geistiger Vorherrschaft behauptet. Es war die Stadt der Gelehrten und Philosophen geblieben; ja, bevorzugt wegen der vielen Denkmäler seiner vergangenen Grösse, umschmeichelt und verhätschelt von den griechischen Fürsten, konnte es sich in der Illusion wiegen, noch immer wie einst das „Hellas von Hellas“ zu sein. Monumente in Menge zeugten von der Verehrung, die ihm seine Bewunderer zollten. Das Weihgeschenk Attalos' I. auf der Akropolis, der Wandelgang des Eumenes, die Stoa Attalos' II. bekunden den geschäftigen Eifer, den die Könige von Pergamon an den Tag legten, um sich die Gunst der Athener zu erhalten. Seleukos Nikator hatte ihnen die von den Persern entführten Erzstatuen der Tyrannenmörder zurückgegeben. Um ein

Zeichen seiner Fürsorge für Athen auf die Nachwelt zu bringen, hatte Antiochos Epiphanes den so lange Zeit unterbrochenen Bau des Olympieion wieder aufgenommen; ausserdem erinnerte das Gorgoneion aus vergoldeter Bronze, das über den Stufen des Dionysostheaters funkelte, Jedermann an die Huldigungen, die der König von Syrien dem Genius Athens erwiesen hatte.

Im Jahre 201 hielt Attalos I. durch das Dipylon seinen feierlichen Einzug in die Stadt. Römische Abgesandte begleiteten ihn. Durch den fürstlichen Philhellenen in Athen eingeführt, betreten sie die „heilige Stadt der Wissenschaften und Künste". Auch als die Römer später mit bewaffneter Hand in Griechenland intervenirten, verleugneten sie dies Gefühl der Ehrerbietung gegen die Athener nicht; sie achteten ihre Freiheit, verkündeten ihre Unabhängigkeit und riefen für sie etwas wie einen Seebund ins Leben, dessen Mittelpunkt die Insel Delos war. Die Athener nahmen ihrerseits die Römer huldvoll auf, sie nannten sie ihre „Verbündeten" (*σύμμαχοι*), ihre Wohlthäter (*εὐεργέται*); sie bekräftigten dies Bündniss durch religiöse Weihen, sie setzten ein Priesterthum der Chariten, des Demos und der Roma ein, und die Göttin Roma ward als Freundin der grossen Polias durch eine Statue geehrt[1]).

Gleichwohl erwarteten die Römer sehr bestimmt, dass ihre Schmeicheleien durch den Gehorsam der Athener vergolten würden. Als diese, durch die Siege des Mithridates verführt, Partei ergreifen für diesen orientalischen Fürsten, der von der Wiedervereinigung der griechischen Welt unter seiner Führung träumt, da bekommen sie alsbald Roms rauhe Hand zu fühlen. Im Jahre 86 nimmt es Sulla auf sich, sie zu ihrer Pflicht zurückzuführen. Die Einnahme Athens, das Blutbad im Kerameikos, die von Sulla befohlenen blutigen Hinrichtungen bezeichnen das Ende der mehr eingebildeten als wirklichen Freiheit, die den Augen der Athener bisher die Ansprüche der römischen Schutzherrschaft verborgen hatte. Von jetzt an haben wir es mit dem römischen Athen zu thun, mit einer kosmopolitischen, von Fremden bevölkerten Stadt, die durch den Ruf ihrer Schulen die Elite der römischen Jugend anlockt; mit einer Stadt, die immer noch auf ihre ruhmreiche Vergangenheit stolz ist und die Gnadenbeweise ihrer Sieger als gebührende Huldigung entgegennimmt.

1) Vgl. Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 246 ff. Ueber die ersten Beziehungen zwischen Athen und den Römern siehe Th. Reinach, Mithridate Eupator, p. 135 ss.

Zu Anfang der Kaiserzeit hat sich die Physiognomie der Stadt schon wesentlich verändert. Der Handel in Athen hat sich nach einer anderen Stelle gezogen; von der alten Agora ist er nach dem von Säulenhallen umrahmten Neumarkt verlegt, dessen Zugang ein monumentales, mit der Statue des Lucius Cäsar bekröntes Thor bildet, das auf Kosten des Julius Cäsar und Augustus errichtet worden war [1]). In diesem Stadttheil erstanden im letzten vorchristlichen

Fig. 324. Boreas vom Thurm der Winde. (Athen.)

Jahrhundert viele neue Bauwerke; so finden wir hier noch an Ort und Stelle ein Gebäude, das uns wichtige Proben für die damalige monumentale Plastik liefert; ich meine das von dem Syrer Andronikos aus Kyrrhos errichtete und heute unter dem Namen „Thurm der Winde" bekannte Horologion. Es wurde zweifellos nach dem mithridatischen Krieg, aber vor dem Jahre 35 erbaut [2]). Der achteckige, aus weissem Marmor aufgeführte Thurm trägt an jeder Seite in Relief das Bild von einem der acht Winde, die in der athenischen Ebene wehen. Auf der Nordseite verkörpert der bärtige Boreas die Thätigkeit des Nordwindes. Er ist in warme Gewänder gehüllt und hält in der einen Hand ein Muschelhorn, während die

1) Curtius, Stadtgeschichte von Athen, S. 255.

2) Der Thurm des Andronikos wird von Varro in seiner im Jahre 35 v. Chr. herausgegebenen Schrift De re rustica erwähnt. Vgl. Curt Wachsmuth, Die Stadt Athen im Alterthum, I, S. 669.

andere den wie ein Segel ausgespannten Mantel fasst (Fig. 324)[1]). Weiter nach Osten zu bemerkt man Kaikias, den Nordostwind, mit einem Schild, aus dem Hagelkörner fallen, und Apeliotes, den Ostwind, der Obst und Kornähren bringt. Der Gewitterwind Euros hüllt sich in seinen Mantel; der Südwind Notos ist eben dabei, aus einer Urne Ströme von Regen zu entleeren. Lips, der Südwest, der die Seeleute begünstigt, hält als Attribut einen Schiffszierrat *(ἄφλαστον)* Der Zephyros ist ein junger Bursche, der in seiner Chlamys eine Menge Blumen trägt. Skiron endlich, der trockene Nordwest, hält ein Gefäss mit glühenden Kohlen. Diese sämmtlich nach derselben Seite gewandten Flügelgestalten gewähren in ihrer gleichförmigen Bewegung einen nicht eben erfreulichen Anblick. Der Bildhauer hat eine gewisse Einförmigkeit in der Composition und Schwerfälligkeit in der Ausführung nicht zu vermeiden gewusst. Andronikos hatte zwar das Marktviertel mit einem sehr nützlichen Bauwerk ausgestattet, aber die Kunst hatte dabei offenbar nichts gewonnen.

Es wäre indess unbillig, wollte man die monumentale Plastik Athens im ersten Jahrhundert nach dieser mittelmässigen Probe beurtheilen. Eine andere Gruppe von Reliefbildern wird uns eine bessere Meinung von ihr geben. Im Dionysostheater sieht man noch heute an Ort und Stelle ein Reihe von Reliefplatten, die einst das Hyposkenion oder den Unterbau schmückten, auf dem der vordere Theil des Bühnenbodens, wo die Schauspieler sprachen *(τὸ λογεῖον)*, auflag. Die ganze Anlage datirt erst aus der Kaiserzeit; durch eine Inschrift erfährt man, dass dies Logeion, wie es jetzt vor uns steht, durch die Fürsorge des Archonten Phaidros unter der Regierung des Septimius Severus (192—211) errichtet wurde. Aber die von Phaidros verwendeten Reliefs stammen sicherlich schon aus einer früheren Zeit, und zwar dürfte ihre Ausführung noch in das letzte, vorchristliche Jahrhundert fallen[2]). Man hat allen Grund anzunehmen, dass nach der Einnahme Athens durch Sulla (86) eine Wiederherstellung des Theaters für nöthig erachtet wurde. Der Stil der Reliefs würde sehr gut zu diesem Zeitansatze passen. Vier solche Platten, wie sie Phaidros zum Schmuck seines Hyposkenion verwendet

---

1) Brunn, Denkmäler, Nr. 30. Vgl. Baumeister, Denkmäler, Fig. 2370.

2) Siehe Julius, Zeitschrift für bild. Kunst, XIII, 1877, S. 239. Vgl. James R. Wheeler, Papers of the American school at Athens, I, 1882—1883, p. 136 ss. Curtius (Stadtgeschichte, S. 271) rückt die Reliefs in den Anfang der Kaiserzeit.

hatte, sind noch vorhanden; sie wurden durch kauernde Silene, von denen nur einer sich erhalten hat, von einander getrennt [1]). Die erste Platte von links her zeigt die Geburt des Dionysos: Zeus sitzt auf einem Thron, und Hermes hält auf seinem linken Arm den neugeborenen Gott, während kretische Kureten die Scene einrahmen. Auf der zweiten Platte (Fig. 325) wohnt Dionysos, der neben einem Altar steht und von einem jungen Manne bekränzt [?] wird, dem

Fig. 325. Opfer für Dionysos. Relief vom Hyposkenion des Dionysostheaters. (Athen.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

ersten ländlichen Opfer bei, das man ihm darbringt. Ikarios, von seinem Hund Maira begleitet, führt den Bock zu dem Altar; seine Tochter Erigone bringt Kuchen*). Es folgen drei Figuren, deren sichere Deutung unmöglich ist. Auf der vierten Platte endlich empfängt Dionysos die Huldigungen der Tyche von Athen, des Theseus und der Hestia; in seinem eigenen Theater ist dem Gott der reich geschmückte Thron aufgerichtet: hinter ihm erblickt man die Umrisse der Akropolis, sowie sie vom Theater aus sichtbar

1) Ueber die Reliefs siehe Matz, Annali, 1870, p. 97, und Monum. inediti, vol. IX, tav. 16. Vgl. James R. Wheeler, a. a. O. [Ferner: W. Dörpfeld und E. Reisch, Das griechische Theater, 1896, S. 88 f.] Zwei von den Platten sind in Brunn's Denkmälern (Nr. 15) abgebildet.

*) [In der Uebersetzung ist die ungenaue Beschreibung, die der französische Text bietet, nach Apollodor, III, 14, 7, berichtigt worden.]

waren, überragt von den Säulen des Parthenon. Wenn auch diese Reliefs ein erhebliches mythologisches Interesse besitzen, so ist doch ihr Kunstwerth ein geringer. Immerhin lässt sich eine gewisse stilistische Correctheit und Sorgfalt in der Ausführung nicht in Abrede stellen. Indem der Bildhauer den Hintergrund nach den Grundsätzen des malerischen Reliefstils ausschmückt, huldigt er offenbar noch dem hellenistischen Geschmack; aber gleichwohl geht durch sein Werk ein classischer Zug, und die Uebereinstimmung zwischen seiner Tyche und der Eirene Kephisodot's bezeugt, dass er die Vorbilder des vierten Jahrhunderts nicht vergessen hat.

Derselben Zeit gehören auch zwei schmucke Reliefbilder an, die im Jahre 1862 im Dionysostheater aufgefunden wurden und jetzt im Athener Centralmuseum stehen[1]). Sie stammen zweifellos von einer Brüstung, die dazu bestimmt war, die Zuschauer von der Orchestra zu trennen*). Jede von den beiden Platten zeigt die Figur einer Tänzerin, die mit einem weiten Gewand bekleidet ist, das mit seinem Hin- und Hergewoge, wie es durch die Gesten und Bewegungen der Tänzerin bestimmt wird, ein richtiges Stück Orchestik ausführt[2]). Die eine von den beiden bewegt sich mit abgemessenen Schritten nach vorn: ihr Haupt ist unbedeckt, ihre Hand unter dem Mantel verborgen. Die andere wirft mit berechnetem Liebreiz den Kopf in den Nacken und hält mit den Fingerspitzen den Saum ihres Mantels, der sie umflattert (Fig. 326)[3]). Der attische Bildhauer des zweiten oder ersten Jahrhunderts, dem wir diese beiden Figuren verdanken, hat ihren Typus schwerlich erfunden; das Motiv gehört vielmehr zum eisernen Bestand der attischen Plastik; es erscheint mit kaum merklichen Aenderungen auch auf anderen Denkmälern[4]) und geht aller Wahrscheinlichkeit nach, was die Erfindung betrifft, ins vierte Jahrhundert zurück. Die beiden attischen Reliefs verdienen gleichwohl unser lebhaftes Interesse, denn sie stehen an

---

1) Kavvadias, Catalog, Nr. 260—261. Heydemann, Verhüllte Tänzerin, S. 9. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 43, Nr. 59.

*) [Ueber die einstige Verwendung dieser Reliefplatten äussert sich Friederichs-Wolters (Gipsabgüsse, Nr. 1878) mit Recht viel vorsichtiger.]

2) Vgl. Maurice Emmanuel, Essai sur l'orchestique grecque, p. 209.

3) Rev. arch., 1868, pl. 2.

4) So auf zwei Bruchstücken, die auf dem Esquilin gefunden wurden und jetzt im Vatican sind: Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1876 f.; Hauser, a. a. O., S. 44, Nr. 60. [Helbig, Führer, I, 117.]

der Spitze einer sehr deutlich charakterisirten Reihe von Reliefs, die man als neuattisch zu bezeichnen sich gewöhnt hat. Wir finden hier das erste Beispiel für jene Entlehnungen, die unmittelbar auf einen alten Formenschatz zurückgreifen, wie dies eben bei den neuattischen Reliefs die Regel ist; eines der bedeutsamsten Symptome jener Renaissancebewegung, zu der die Attiker den Hauptanstoss geben sollten, tritt darin zu Tage.

Fig. 326. Tänzerin. Relief aus dem Dionysostheater. (Athen, Centralmuseum.)

Die Geschichte der attischen Künstler und das Studium ihrer Werke erweist sich für diese Zeit als ganz besonders lehrreich. Im zweiten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des folgenden bleibt Athen ein Mittelpunkt eifrigsten Schaffens. Es besitzt eine Bildhauerschule, die wie ein Vermächtniss der alten Meister das Streben nach technischer Gewandtheit und den Sinn für das richtige Maass sich bewahrt hat; eine Schule, die weniger glänzend und vor Allem weniger kühn war als die gleichzeitigen Schulen von Kleinasien oder Rhodos, aber ganz dazu angethan, den classischen Stil, dessen Pflege sie fortgesetzt hatte, zu neuem Leben erstehen zu lassen. Zahlreiche Künstlersignaturen zeugen von ihrer Thätigkeit. Strabax,

Herodoros, Deinomenes, Timon, Demetrios von Ptelea, Diodoros zählen zu diesen Bildhauern zweiten oder dritten Ranges, die ohne viel Lärm die attische Schule am Leben erhalten[1]). Ohne uns bei leeren Namen zu verweilen, wollen wir nur auf diejenigen Künstler, deren Werke wir zu beurtheilen vermögen, unser Augenmerk richten.

Eine Bildhauerfamilie, in der die Namen Eubulides und Eucheir abwechselnd vorkommen, scheint in Athen eine bevorzugte Stellung eingenommen und vom Staat oder von Privatleuten häufige Aufträge erhalten zu haben. Der erste Eubulides ist der Urheber einer Statue, die Plinius mit dem sehr räthselhaften Namen eines an den Fingern Abzählenden (digitis computans) bezeichnet[2]). Wie Milchhöfer erkannt hat[3]), handelt es sich um eine Statue des Stoikers Chrysippos, der gegen 206 gestorben ist und den Sorites oder Kettenschluss, eine Art von logischer Schlussfolgerung, erfunden hat, die durch Addition oder allmähliche Subtraction der Einheiten sich vollzieht: daraus erklärt es sich, dass der Philosoph mit diesem für ihn charakteristischen Spiel der Finger abgebildet werden konnte. Die Statue des Chrysipp ist wohl dieselbe, die sich nach Cicero's Aussage auf dem Kerameikos von Athen befand[4]); der Philosoph war sitzend dargestellt und streckte die eine Hand nach vorne (porrecta manu). In der bekannten Statue des Louvre ist uns eine Nachbildung derselben erhalten[5]). Betrachtet man dies tadellose Werk, das den ikonischen Statuen des dritten Jahrhunderts sehr nahe steht, so erkennt man in Eubulides den directen Erben der unmittelbaren Nachfolger des Praxiteles. Der Urheber der Chrysipposstatue scheint übrigens in Athen eine gewisse Rolle gespielt zu haben. Man kann ihn ohne Weiteres mit jenem Eubulides, des Eucheir Sohn aus dem attischen Demos Kropia, identificiren, der auf einer delphischen Inschrift als Proxenos der Delphier erwähnt wird; derselbe Künstler wird auch in einem Verzeichniss der athenischen Epimeleten aufgezählt[6]). Während uns diese Inschriften

---

1) Vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 230—241.

2) Plinius, Nat. Hist., 34, 88.

3) Milchhöfer, Arch. Studien, H. Brunn dargebracht, S. 37 ff.

4) Cicero, de finibus, I, 39. Diogenes Laërtius (VII, 182) sagt, sie sei z. Th. durch eine Reiterstatue verdeckt gewesen, und daher habe Karneades dem Chrysipp den Spitznamen *Κρύψιππος* gegeben.

5) Clarac, III, 327, 2119. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1322.

6) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 542, 543.

über die sociale Stellung des Eubulides belehren, gestatten sie ausserdem, den Zeitpunkt seiner vollen Thätigkeit genau zu bestimmen: sie gehören nämlich den ersten Jahren des zweiten Jahrhunderts an.

Sein Sohn Eucheir wird von Plinius in einer Gruppe von Künstlern genannt, die Athleten, Bewaffnete, Jäger, Opferpriester und andere gangbare Vorwürfe behandelten[1]). Er hatte seinerseits einen Sohn, Eubulides den Jüngeren; mit diesem in Gemeinschaft schuf er die Statue des Miltiades, des Sohnes des Zoïlos aus Athen, den die Stadt auf diese Weise dafür belohnte, dass er die Unkosten der um 150 gefeierten Theseusfeste freigebig decken half[2]). Man gestattete sich offenbar im damaligen Griechenland einen grossen Aufwand an Erz und Marmor, um durch Bildsäulen von Stadt wegen mehr oder weniger obscure Persönlichkeiten zu ehren. Eucheir's Name stand auch noch unter der Statue eines gewissen Dionysodoros, die auf Beschluss des megarischen Volkes errichtet worden war.

Der jüngere Eubulides ist besonders durch ein wichtiges, um 130 ausgeführtes Werk bekannt. Die Vereinigung der dionysischen Künstler in Athen besass hinter einer der Markthallen einen dem Dionysos Melpomenos geweihten Hain; man zeigte dort noch zu Pausanias' Zeit das geschichtlich interessante Haus des Pulytion, wo berühmte Athener, wie man erzählte, die eleusinischen Mysterien nachgeäfft hatten[3]); das Haus war wie der Hain dem Dionysos geweiht und enthielt eine von Eubulides ausgeführte und geweihte Statuengruppe: dargestellt war die Athena Paionia, ferner Zeus, Mnemosyne, die Musen und Apollo.

Im Jahre 1837 hat man bei der Kirche des Hagios Asomatos eine Inschrift und Bruchstücke grosser Statuen gefunden, in denen man das Postament und die Ueberreste vom Weihgeschenk des Eubulides wiedererkennen darf[4]). Ein kolossaler, marmorner Athenekopf, an den ein gleichfalls marmorner, jetzt verlorener korinthischer Helm angepasst war, erinnert durch die Strenge des Stils an die

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 91.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 223.

3) Pausanias, I, 2, 4.

4) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 228. Ueber das Denkmal des Eubulides vgl. L. Julius in den Athen. Mitth., VII, S. 81; Lolling, ebenda, XII, S. 365; Wolters, ebenda, S. 368; Milchhöfer, Arch. Studien, H. Brunn dargebracht, S. 45—50.

Pallas von Velletri (s. o. Fig. 67)[1]; doch sind wir nicht berechtigt, eine einfache Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts darin zu erblicken; es handelt sich vielmehr um eine freiere Bearbeitung eines in der Schule des Phidias geschaffenen Typus. Ein Torso von den gleichen Verhältnissen stellte vielleicht eine der Musen dar: der ihm aufgesetzte Kopf gehört zwar zum Denkmal des Eubulides, aber nicht zu dieser Statue (Fig. 327)[2]. Die Weichheit der Ausführung, die flotte Behandlung des Faltenwurfs bezeugen, dass der Künstler von einem guten, attischen Modell aus voralexandrinischer Zeit seine Anregung empfangen hatte. Hier stellt sich uns jene von Plinius beschriebene Renaissance schon greifbarer vor Augen. Eubulides ist uns ein guter Vertreter jener Schule von geschickten, sorgfältigen Bildhauern, die sich wenig um die Erfindung neuer Formen bemühten, aber sehr befähigt waren, sich den Stil der alten Meister mundgerecht zu machen.

Fig. 327. Weiblicher Torso, nahe dem Dipylon gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Wir kennen noch eine zweite solche athenische Bildhauerfamilie, die dadurch ein grosses Interesse erweckt, dass mehrere ihrer Mitglieder nach Rom zogen und dort nach 146 v. Chr. für Metellus thätig waren[3]. Der Stammbaum dieser Familie, in der abwechselnd

---

1) Athen. Mitth., VII, Taf. 5; Brunn, Denkmäler, Nr. 48. Vgl. Athen. Mitth., XII, S. 367, und Furtwängler, Meisterwerke, S. 306.

2) Ross, Arch. Aufsätze, Taf. 12—13; Wolters, Athen. Mitth., XII, S. 369; Brunn, Denkmäler, Nr. 49.

3) Die Hauptstelle ist bei Plinius (Nat. Hist., 36, 34—35), wo er die Künstler aufzählt, die für Metellus arbeiteten: Eum (scil. Apollinem) qui citharam in eodem templo tenet Timarchides

die Namen Polykles und Timarchides vorkommen, ist äusserst verwickelt. Wollten wir uns hier auf die Einzelheiten einlassen, so müssten wir unseren Lesern eine mühselige, trockene Textprüfung zumuthen. Ohne alle in Vorschlag gebrachten Combinationen im Einzelnen aufzuzählen, wollen wir uns an den von Gurlitt aufgestellten Stammbaum halten, der zugleich mit dem Zeugniss der Inschriften sich deckt[1]).

Polykles I. aus Athen, der Schüler des Stadieus, ist der Urheber einer Statue des Amyntas, der im Pankration der Knaben zu Olympia gesiegt hatte[2]). Da nun diese Art von Wettkampf erst im Jahre 200 eingeführt wurde und der erste Sieger, ein gewisser Phaidimos, uns bekannt ist, so fällt der Sieg dieses Amyntas frühestens in das Jahr 196. Die Errichtung seiner Statue wird dann noch einige Jahre später erst stattgefunden haben. Polykles hat zwei Söhne, Timokles und Timarchides I., die oft zusammen arbeiten. So schaffen sie gemeinsam für Olympia die Statue des siegreichen Athleten Agesarchos, für Elatea die eines bärtigen Asklepios und für den Tempel der Athena Kranaia in derselben Stadt die Cultstatue der Göttin[3]). Zur Reconstruction dieses Athenebilds besitzen wir einige Anhaltspunkte: eine kurze Beschreibung bei Pausanias, einige Bruchstücke der Statue, die Paris in Elatea wiedergefunden hat[4]), endlich das Zeugniss einer Münze dieser Stadt belehren uns, dass die Athene als Kriegerin aufgefasst und zweifellos durch irgend einen attischen Typus der Pro-

---

fecit, intra Octaviae vero porticus in aede Iunonis ipsam deam Dionysius et Polycles aliam . . . idem Polycles et Dionysius Timarchidis filius Iovem, qui est in proxuma aede, fecerunt. Einige Handschriften haben: Polycles et Dionysius Timarchidis filii, eine Lesart, die sich uns als die bessere erweisen wird.

1) W. Gurlitt, Ueber Pausanias, Graz, 1890, S. 363. Von früheren Arbeiten seien erwähnt: Brunn, Griech. Künstler, I, S. 540; Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1881, p. 390; C. Robert, Hermes, 1884, S. 304; Löwy, Inschr. gr. Bildh., S. 176 f.; P. Paris, Elatée, p. 126. Der von Gurlitt aufgestellte Stammbaum sieht folgendermaassen aus:

Polykles I. von Athen (um 196)

Timokles (um 154) — Timarchides I. (um 140)

Polykles II. (um 140) — Dionysios (um 140, jedenfalls nach 130)

Timarchides II., Athener aus dem Demos Thorikos (nach 130).

2) Pausanias, VI, 4, 5.

3) Pausanias, VI, 12, 9; X, 34, 6 und 8.

4) P. Paris, Elatée, p. 122.

machos beeinflusst war. Timokles wird ausserdem in der Reihe derjenigen Künstler erwähnt, die um das Jahr 154 thätig sind[1]). Sein Bruder Timarchides I. ist einer der Bildhauer, die von Metellus berufen wurden. In Rom schuf er dann für einen Apollotempel in der Nähe der Porticus Octaviae eine Statue des Gottes, mit der Kithara in der Hand[2]).

Wir kommen nun zur folgenden Generation. Timarchides I. hat zwei Söhne, Polykles II. und Dionysios. Alle beide begleiten den Vater nach Rom, denn Polykles und sein Bruder setzen beide ihren Namen unter eine Statue der Juno, die für einen der Tempel des Metellus bestimmt war; sie thun sich weiterhin zusammen, um für einen benachbarten Tempel einen Juppiter auszuführen. Wahrscheinlich kehrt Dionysios nach dieser Reise in die griechische Heimath zurück; wir finden ihn wenigstens in den letzten Jahren des zweiten Jahrhunderts mit seinem Neffen, dem jüngeren Timarchides, dem Sohne Polykles' II., zur Herstellung einer Statue auf Delos vereinigt[3]).

Dieser Sohn Polykles' II. und Neffe des Dionysios vertritt die vierte Generation. Eine kürzlich in Athen entdeckte Inschrift erwähnt ihn als „Timarchides, Sohn des Polykles aus Thorikos, den Jüngeren“[4]). Man kann demnach die Existenz eines Timarchides II. nicht länger in Zweifel ziehen. Mit seinem Oheim Dionysios ist eben dieser jüngere Timarchides in Delos thätig, dadurch wird es sehr wahrscheinlich, dass die Ausführung einer delischen Statue, die mit dem Namen dieser beiden Künstler bezeichnet ist, erst der Zeit nach 130 angehört. Ich meine die Statue des Römers C. Ofellius Ferus, die Homolle in Delos entdeckt hat (Fig. 328)[5]). Sie stand in einer der Nischen jener Markthalle, die von der zahlreichen römischen Colonie, die sich des Handels und der Bankgeschäfte wegen auf Delos niedergelassen hatte, wenn auch nicht erbaut, so doch reicher ausgestattet worden war; auch die Statue war von den Italienern auf Delos als Zeichen ihrer Dankbarkeit für gute Dienste, die ihnen

1) Plinius, Nat. Hist., 34, 51 [vgl. S. 664, Anm. 2.].

2) Plinius, ebenda, 36, 35.

3) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 242.

4) *Τιμαρχίδης Πολυκλέους Θορίκιος νεώτερος ἐποίησεν.* F. Münzer, Athen. Mitth., XX, 1895, S. 216.

5) Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1881, p. 390, pl. XII. Die Signatur lautet: *Διονύσιος Τιμαρχίδου καὶ Τιμαρχίδης Πολυκλέους Ἀθηναῖοι ἐποίησαν.* Vgl. Löwy, a. a. O., Nr. 242.

Ofellius erwiesen hatte, errichtet worden. Die Zeit der Errichtung ist ungewiss; jedenfalls fand sie erst nach der römischen Reise des Dionysios, also in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts, statt. Ofellius durfte mit dieser Ehrenstatue wohl zufrieden sein. Die beiden Künstler hatten ihn nackt wie einen Gott oder Heros mit erhobenem rechtem Arme dargestellt, so dass er einem Redner glich, der eine feierliche Ansprache hält, oder einem Gott, der eine Schutz verheissende Handbewegung macht. Uebrigens hatten sich die Künstler, was die Erfindung ihres Motivs betrifft, nicht weiter in Unkosten gestürzt. Es hatte ihnen genügt, sich an die attischen Vorbilder des vierten Jahrhunderts, an den Hermes des Praxiteles und die zahllosen davon hergeleiteten Nachahmungen zu erinnern. Mit ihrer Originalität ist es also nicht weit her; trotzdem kann man ihnen gewisse Vorzüge nicht absprechen; als geschickte und in den Einzelheiten sorgfältige Steinmetzen haben sie ein vornehmes, feines Werk geschaffen, das der attischen Schule alle Ehre macht [1]).

Fig. 328. Statue des C. Ofellius. (Delos.)

1) Es ist von Interesse festzustellen, das schon im zweiten und ersten Jahrhundert die reichen Bewohner von Delos, wie später die Römer, sich Copien nach berühmten Meisterwerken herstellen liessen. Couve hat in einem Haus auf Delos eine vorzügliche, vielleicht von einem neuattischen Künstler ausgeführte Replik des polykletischen Diadumenos aufgefunden: Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 484, pl. VIII.

Durch das Denkmal des Eubulides und die Statue von Delos sind wir in den Stand gesetzt, uns über die attische Plastik des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ein Urtheil zu bilden. Sie besitzt wenig Erfindungsgabe, zeigt aber viele mit Geschick verkleidete Anklänge an classische Vorbilder; was sie liefert, sind mehr freie Bearbeitungen, als sclavisch genaue Copien; in Ermangelung von Originalität erfreut sie durch gewandte Ausführung; sie verräth gute stilistische Gewohnheiten und fleissiges Studium der Werke berühmter Meister. So vorbereitet mussten die attischen Bildhauer in Rom sich vortheilhaft einführen; wir werden weiterhin sehen, wie ihre Werke dort die günstigste Aufnahme fanden.

Schwieriger ist es, in den übrigen Landschaften des eigentlichen Hellas das künstlerische Leben zu Beginn der Römerzeit zu verfolgen. Es fehlt an genau datirten Werken; doch besitzen wir zahlreiche Künstlersignaturen, die wenigstens das Eine bezeugen, dass viel producirt wurde. Zu Ende des zweiten Jahrhunderts ist Delos einer der lebhaftesten Kunstsitze. Besonders arbeiten dort athenische Bildhauer in grosser Anzahl [1]). Im Peloponnes schaffen die argivischen Bildhauer Ehrenstatuen in Menge und führen für Epidauros Votivbilder aus, die ihnen die Verehrer des Asklepios in Arbeit geben [2]). Als interessante Probe peloponnesischer Kunst aus der Mitte des zweiten Jahrhunderts sei ein grosses Relief aus dem arkadischen Kleitor erwähnt; es stellt einen jungen Mann dar, der neben seinen Waffen steht und die rechte Hand wie zum Gebet erhebt [3]). Man hat vorgeschlagen, ein zu Ehren des Historikers Polybius errichtetes Denkmal darin zu erkennen. Aber bleibt auch diese Beziehung zweifelhaft, so spricht doch das vorzügliche Werk sehr zu Gunsten der peloponnesischen Bildhauer. In Messenien führt eine Künstlerfamilie, deren verschiedene Generationen sich auf die Zeit zwischen dem Ende des zweiten und der Mitte des ersten Jahrhunderts zu vertheilen scheinen, für Olympia zahlreiche Statuen von Persönlichkeiten aus, denen die Eleier Ehre erweisen wollten. Agias, Aristomenes und

---

1) Ueber die Signaturen athenischer Künstler auf Delos vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 243 bis 257. Homolle, Bull. de corresp. hellén., 1894, p. 336. Man findet da Namen wie Adamas, Eutychides, Demostratos, Hephaistion u. a.

2) Löwy, a. a. O., Nr. 261—270: Xenophilos und Straton, Theodoros, Pytheas, Poron, Dios und andere argivische Künstler werden genannt.

3) L. Gurlitt, Athen. Mitth., VI, 1881, S. 154, Taf. 5; Milchhöfer, Arch. Zeitung, 1881, S. 153; Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 1854.

Pyrilampos sind die Namen, die abwechselnd in dieser Familie vorkommen[1]. Worin mag wohl der Werth ihrer Werke bestanden haben? Man wird annehmen dürfen, dass eine so überreiche Productivität, die sich an einem so abgebrauchten Vorwurf wie dem von Ehrenstatuen bethätigte, der Atelierroutine einen weiten Spielraum liess.

Neben diesen der Mittelmässigkeit huldigenden Steinmetzen steht indessen eine Gestalt von erheblichem Interesse: Damophon aus Messene. Nach Pausanias ist dies der einzige messenische Bildhauer, dessen Werke Erwähnung verdienen[2]. Er ist ein geschickter Toreut, denn die Eleier beauftragen ihn damit, den chryselephantinen Zeus des Phidias auszubessern; er meisselt in Holz so gut wie in Marmor und kehrt zu der alten Technik der akrolithen Statuen zurück, bei denen die nackten Theile von Marmor, die bekleideten von vergoldetem Holz waren. Seine Werke sind sehr zahlreich und gehören ausschliesslich der gottesdienstlichen Plastik an[3]. Er arbeitet für seine Geburtsstadt eine Marmorstatue der Göttermutter, eine Artemis Laphria und eine Gruppe, die Asklepios mit seinen Söhnen, Apollo, die Musen, Herakles, Artemis Phosphoros, die Stadt Theben und die Tyche von Messene darstellte. Die beiden zuletzt genannten Gestalten sind bezeichnend: wir sahen ja, dass die Personification von Städten erst durch die hellenistische Kunst in Aufnahme kam. Für Aigion schuf er eine akrolithe Statue der Eileithyia und eine Gruppe Asklepios und Hygieia. Megalopolis besitzt eine ganze Reihe seiner Werke: einen Hermes aus Holz, ein akrolithes Xoanon der Aphrodite Machanitis, einen Herakles, eine marmorne Demeter und eine Kore Soteira, umgeben von kleinen Statuen junger Mädchen, die Blumenkörbe tragen. Auch ist er der Urheber eines mit Reliefs geschmückten Tisches, den Pausanias eingehend beschreibt.

Man hat den Damophon lange für einen Meister des vierten Jahrhunderts gehalten, der in der Jugendzeit des Praxiteles seine Werke schuf[4]. Diese Annahme lässt sich nicht mehr festhalten,

---

1) Löwy, a. a. O., Nr. 272—274.

2) Pausanias, IV, 31, 10.

3) Die Autorenstellen findet man bei Overbeck, Schriftquellen, Nr. 1557—1564.

4) Brunn, Griech. Künstler, I, S. 290. Siehe Band I, S. 566.

seit neue Funde uns Proben seines Stils geliefert haben. Unter seinen Werken nennt Pausanias eine ansehnliche Marmorgruppe, die im Heiligthum der Despoina zu Lykosura, der ältesten Stadt Arkadiens, gestiftet worden war[1]). In der Mitte sass Demeter mit einer Fackel; sie stützte die linke Hand auf die Schulter der Despoina, die gleich ihr sitzend dargestellt war. Auf der anderen Seite ihres Thrones stand Artemis mit einem Rehfell bekleidet und mit dem Köcher über der Schulter; sie hielt mit der einen Hand eine Fackel, in der anderen zwei Schlangen. Neben Despoina stand Anytos, der Nährvater der Göttin, wie ein Hoplit bewaffnet. Die in den Jahren 1889—1890 an der Stelle des Heiligthums auf dem Plateau von Terzi vorgenommenen Ausgrabungen haben den Tempel blossgelegt und zur Auffindung von Sculpturfragmenten geführt, in denen man einstimmig Reste von der Gruppe des Damophon erblickt[2]). Ein Kolossalkopf der verschleierten Demeter von grossartiger Arbeit, ein durch seine vornehme Strenge beachtenswerther Kopf der Artemis (Fig. 331) rufen den Eindruck classischen Stils hervor[3]). Der Kopf des Anytos (Fig. 329), den man voreilig mit dem Laokoon zusammengestellt hat, erinnert vielmehr an den Zeustypus der attischen

Fig. 329. Kopf des Anytos aus Lykosura.
(Athen, Centralmuseum.)

1) Pausanias, VIII, 37, 1. Ueber die Despoina von Lykosura vgl. V. Bérard, De l'origine des cultes arcadiens, p. 126.

2) Die Ausgrabungen sind im Jahre 1889 von Leonardos begonnen und im Jahre 1890 von Kavvadias fortgesetzt worden. Vgl. Kavvadias, Fouilles de Lycosoura, Athen, 1893.

3) Kavvadias, a. a. O., Taf. I—II.

Schule des vierten Jahrhunderts, insbesondere an den Zeus von Otricoli (vgl. o. Fig. 186)[1]. Aber das merkwürdige Stück vom Gewand der Demeter beweist überzeugend, dass Damophon dem Einfluss des hellenistischen Geschmacks unterstanden hat (Fig. 330)[2]. Dieser

Fig. 330. Theile des Gewandes der Demeter Damophon's, in Lykosura gefunden. (Athen, Centralmuseum.)

Mantel, dessen erhaben gearbeitete Ornamente dick aufliegende Stickereien nachahmen sollen und der gleich den Gewändern gewisser Erzstatuen des 16. Jahrhunderts reich mit Darstellungen bedeckt ist, macht durch seinen Schmuck den überraschendsten Ein-

1) Kavvadias, a. a. O., Taf. III.
2) Kavvadias, a. a. O., Taf. IV.

druck. Menschliche Figuren werden von horizontal und vertical laufenden Blätterguirlanden umrahmt. Im untersten Streifen sieht man weibliche Gestalten, die mit Pferde-, Schweins- oder Eselsköpfen seltsam aufgeputzt sind, die Kithara oder Doppelflöte spielen und tanzend davoneilen. Im Mittelstreifen erinnern kandelabertragende Siegesgöttinnen an Darstellungen auf den Panzern der römischen Kaiser [1]). Im obersten Streifen zeigt uns ein Zug von Tritonen und Nereiden einen der hellenistischen Kunst sehr vertrauten Vorwurf. Eines steht danach fest: Damophon kann unmöglich dem vierten Jahrhundert angehören. Schwerer hält es, ihm unter den Nachfolgern der hellenistischen Meister einen bestimmten Platz anzuweisen. Der Tempel der Despoina, der augenscheinlich mit den Sculpturen gleichzeitig ist, erweist sich durch seine mittelmässige Ausführung als ziemlich spät [2]). Einige Forscher, z. B. Robert, denken geradezu an die Zeit Hadrian's und nehmen an, dass der Tempel nach der peloponnesischen Reise des Kaisers, also nach 124 n. Chr., erbaut wurde [3]). Ich möchte ihn so spät nicht ansetzen; ich glaube vielmehr, dass Damophon's Thätigkeit in den Anfang des zweiten Jahrhunderts fällt, als der achäische Bund noch nicht unterlegen war, was bekanntlich im Jahre 146 eintrat. Die Städte, für die Damophon arbeitet, sind nämlich gerade die Hauptplätze dieses Bundes: Messene, Megalopolis und vor Allem Aigion, der Sitz der Bundesversammlung. Die Gruppe in Messene, wo Theben und die Tyche von Messene neben einander standen, spielte zweifellos auf den Bund der Böotier mit den Messeniern an [4]). Was konnte es für einen Sinn haben, unter der Regierung des Hadrian an so fernliegende Dinge zu erinnern? Wenn aber Damophon der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts angehört,

---

1) Vgl. Warwick Wooth, Journal of Hellen. Studies, VII, 1886, und H. von Rohden, Bonner Studien, 1890, S. 1—20. Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, dass dieser Schmuck auf den römischen Panzern hellenistischen Ursprungs ist.

2) Vgl. Dörpfeld, Athen. Mitth., XVIII, 1893, S. 219.

3) C. Robert, Hermes, 1894, S. 429ff. Vgl. Overbeck, Griech. Plastik, II⁴, S. 489.

4) Darauf hat Niemand anders als Robert aufmerksam gemacht. Gegen seinen Ansatz der Sculpturen von Lykosura in hadrianischer Zeit spricht auch sonst mancherlei. Wenn Pausanias (VIII, 31, 8) die Legende berichtet, wonach die beiden κόραι, die in Megalopolis vor der Statue der Soteira standen, die Töchter Damophon's sein sollten, so kann man doch nicht annehmen, dass er von Damophon als von seinem Zeitgenossen spricht. Uebrigens beschreibt er die Werke Damophon's mit gewohnter Sorgfalt, während er sonst, worauf Kalkmann (Pausanias, der Perieget, S. 59) aufmerksam macht, bei der Beschreibung von Werken aus hadrianischer Zeit sehr oberflächlich verfährt.

dann versteht man leicht seine stilistische Eigenart. Als ein Meister, der in classischem Geschmack religiöse Gegenstände behandelt, steht er in jener Zeit keineswegs vereinzelt. Er schliesst sich bis zu einem gewissen Grade der Kunstrichtung an, die wir um eben diese Zeit in der attischen Schule nachweisen konnten.

Fig. 331. Kopf der Artemis aus Lykosura.
(Athen, Centralmuseum.)

ZWEITES KAPITEL.

DAS WIEDERAUFLEBEN DER ALTEN STILE.

§ 1. DIE NEUATTIKER IN ITALIEN.

Mit den von Metellus nach Rom berufenen Künstlern aus der Familie des Polykles hat die griechische Kunst in Italien festen Fuss gefasst: es beginnt damit eine richtige Einwanderung von Bildhauern, die bereit sind, ihr Talent in den Dienst der römischen Kundschaft zu stellen. Dass man die athenischen Künstler in Rom huldvoll aufnahm, versteht sich von selbst. Aber nicht nur Athen geniesst in den Augen der Römer ein unbestrittenes Ansehen, sondern auch Delos mit seiner reichen Römercolonie, für die so viele attische Bildhauer thätig sind, wirkt als Bindeglied zwischen Athen und der Hauptstadt Italiens. Man findet in Rom eine bedeutende Anzahl von Bildwerken, deren Signatur auffallender Weise neben dem Namen des athenischen Urhebers ausdrücklich noch die Heimathsangabe enthält, eine Form, die von den Künstlern angewandt wird, wenn sie ausserhalb der Heimath oder für die Fremde arbeiten. Man darf daraus nun allerdings nicht schliessen, dass alle diese Athener in Rom gelebt hätten; aber das wird zuzugeben sein, dass ihre Werke in Italien gesucht waren und dass Rom dafür einen günstigen Markt bot. Diese Signaturen gehören im Allgemeinen dem ersten vorchristlichen Jahrhundert an. Zwischen diesen Künstlern und jenen anderen, die wir zu Athen und auf Delos ihre Thätigkeit ausüben sehen, bestehen natürlich sehr innige Schulverbände. Wie Eubulides und die Bildhauer aus der Familie des Polykles, huldigen auch sie der classischen Renaissance, und der Name „Neuattiker", mit dem sie gewöhnlich bezeichnet werden, erscheint gerechtfertigt bei dem Eifer, den sie daran setzen, die Vorbilder der alten Schulen zu copiren oder sich in ihrer Weise zurecht zu legen.

Unter diesen Neuattikern, deren Werke zu Rom sich wiedergefunden haben, ist der Erste, der Anspruch auf unsere Beachtung machen darf, Apollonios, der Sohn des Nestor, aus Athen. Seinen Namen liest man an einem berühmten Marmorwerk, das durch die Bewunderung Michelangelo's geweiht ist, am „Torso“ des Belvedere (Fig. 332)[1]. Man hat lange die irrige Ueberlieferung gelten lassen, wonach der Torso zur Zeit Julius' II. beim Theater des Pompeius gefunden sein sollte. Neuere Forschungen haben die Ungenauigkeit dieses Fundberichts erwiesen[2]. Von der Geschichte des Torso weiss man nur so viel, dass er den Colonna angehört hatte und dass er unter Clemens VII. (1529 bis 1534) in das Belvedere verpflanzt wurde. Im Jahre 1531 befand er sich noch nicht lange in der päpstlichen Sammlung, denn eine um diese Zeit ausgeführte Zeichnung Heemskerck's zeigt ihn noch mit anderen Antiken

Fig. 332. Der Torso des Belvedere. (Rom, Vatican.)

1) Wegen der Inschrift vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 343. Die Form der Buchstaben scheint auf das Ende der Republik hinzuweisen. Es lässt sich nicht beweisen, dass dieser Apollonios derselbe ist, wie der, welcher um das Jahr 69 v. Chr. für den neuen Tempel des Juppiter auf dem Capitol eine Elfenbeinstatue des Gottes schuf.

2) S. Löwy, Zur Geschichte des Torso vom Belvedere, Zeitschrift für bildende Kunst, 1888, S. 74 ff. Vgl. Bruno Sauer, Der Torso vom Belvedere, Giessen, 1894, S. 2 ff. Die ältere Literatur findet man bei Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 343, und bei Helbig, Führer, I, Nr. 127.

am Boden liegend. Erst Clemens XI. liess ihn unter einer der Hallen des Cortile in Sicherheit bringen. Wenige Antiken sind häufiger beschrieben, erläutert und analysirt worden. Seit der Zeit, wo Winckelmann in dem Torso einen von seinen Arbeiten ausruhenden Herakles erkannte und diesem „hohen Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers" begeisterte Lobsprüche widmete, ist die Ergänzung der verstümmelten Statue zahllose Male Gegenstand der Erörterung gewesen[1]). Zunächst handelt es sich um den Namen dieser Persönlichkeit mit athletischen Formen und mächtiger Musculatur, die auf einem Felsen sitzt, über den ein Löwenfell ausgebreitet liegt*). Bruno Sauer hat neuerdings den verliebten Polyphem in Vorschlag gebracht, der mit der Linken sein einziges Auge beschatte, um der Nymphe Galateia nachschauen zu können, während er seinen rechten Arm quer über die Brust strecke, um das obere Ende seiner am linken Schenkel lehnenden Keule zu halten. Aber abgesehen davon, dass eine solche Haltung zu mancherlei Einwänden Anlass giebt, wäre damit die Statue zu einer rein alexandrinischen Schöpfung gestempelt, und dazu will der grosse Stil des Torso nicht recht passen[2]). Wir ziehen es daher vor, auf die frühere, von Winckelmann vorgeschlagene Benennung zurückzukommen und in der Statue einen Herakles zu erblicken. Es frägt sich dann weiter, ob der Halbgott allein dargestellt war oder zusammen mit einer anderen Figur, z. B. mit Hebe, die Visconti in Vorschlag gebracht hat, also etwa in dem Augenblick, wo der zum Tisch der Götter zugelassene Held seine Trinkschale darreicht, um den Göttertrank zu empfangen. Die Ergänzungsversuche mit einer solchen zweiten Figur, wie Flaxman und Jerichau sie anstellten, haben aber kein befriedigendes Resultat ergeben. So neigen wir auch in diesem Punkt der Ansicht Winckelmann's zu, der den Torso als Einzelfigur auffasste. Endlich erhebt sich noch die Frage, wie man die Haltung der Statue, die Bewegung des nach vorn geneigten Oberleibs bei leiser Hebung der linken Schulter, zu erklären hat, eine Frage, die auf's Innigste mit der anderen nach

---

1) Siehe Bruno Sauer, a. a. O., wo das Titelbild die Ergänzung bietet. Die Meinung Sauer's hat Overbeck (Griech. Plastik, II⁴, S. 434) sich zu eigen gemacht.

*) [Nach Sauer und Overbeck (a. a. O.) sitzt die Gestalt nicht auf einem Löwen-, sondern auf einem Pantherfell und kann schon deshalb nicht Herakles sein.]

2) Bruno Sauer (a. a. O.) hat in geistvoller Weise alle Ansichten über den Torso zusammengestellt und damit eine Geschichte der ihm geltenden Kritik gegeben.

dem unserem Meister vorschwebenden Modell zusammenhängt. Dass Apollonios bei seiner Composition von einer lysippischen Statue seine Anregung empfing, scheint ausser allem Zweifel zu stehen; schwerer hält es, unter den zahlreichen Heraklesbildern des sikyonischen Meisters dasjenige zu ermitteln, das auf den Typus und die Haltung des Torso bestimmenden Einfluss gehabt haben könnte. Der Herakles Epitrapezios, an den mehrere Forscher gedacht haben[1]), ist uns heute in Repliken bekannt, die ein ganz anderes Bewegungsmotiv zeigen. Soweit man aus blossen Beschreibungen eine Vorstellung gewinnen kann, kam der sitzende Herakles von Tarent dem vaticanischen Torso in der Neigung des Oberkörpers nahe; aber seine linke Hand war unter das Haupt gestützt, eine Stellung, an die man bei unserem Torso nicht denken kann. Wie man wiederholt bemerkt hat, befindet sich der Herakles des Apollonios keineswegs im Zustand der Ruhe; eher möchte man ihn als Kitharöden ergänzen, der mit der Linken das auf den Schenkel aufgestützte Instrument hält, während seine Rechte in die Saiten greift[2]). Man hat nun die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten: entweder hat Apollonios einen uns unbekannten Herakles des Lysipp copirt, oder er war auf das Motiv der Tarentiner Statue, nur freilich in etwas abgeänderter Auffassung, zurückgekommen. Ich möchte mich für letztere Möglichkeit entscheiden: wir haben dann in Apollonios nicht einen blossen Copisten, sondern einen Meister zu erkennen, der es in seltenem Maasse verstand, sich ein von Lysipp meisterhaft bearbeitetes Motiv zu eigen zu machen. Suchte er so in Sikyon seine Modelle, so weiss er doch seinem Werk eine gewisse attische Feinheit einzuhauchen. Man prüfe diese so liebevoll wiedergegebene Musculatur, vor Allem den Rücken, der ein Wunder sorgfältiger und vollendet feiner Ausführung ist, an dem der Uebergang von einer Fläche zur anderen mit der sichersten Meisterschaft vermittelt wird: Alles verräth die Hand eines Virtuosen in der Marmorbehandlung. Zu dieser Sorgfalt in der Angabe der Einzelheiten steht der kraftvolle Charakter der allgemeinen Formengebung und der mächtige, massive Knochenbau, den man unter dieser so weich und zart modellirten Oberfläche vermuthet, in

---

1) Ich selbst habe diese Ansicht in Rayet's Mon. de l'art antique (Text zu Tafel 63) verfochten. Ich ziehe das dort Gesagte jetzt zurück.

2) Vgl. Petersen, Arch. Zeitung, 1867, S. 126; Furtwängler in Roscher's Lexikon, S. 2182 Helbig, Führer, I, S. 77.

einem gewissen Gegensatz. Ein Meister des fünften Jahrhunderts hätte durch einfachere Mittel denselben Gedanken übermenschlicher Stärke zum Ausdruck gebracht. Der Torso ist so recht ein Werk der attischen Renaissance, ein sehr kunstgerechtes, fein überlegtes Werk, dessen Urheber durch vollendet schöne Ausführung den Mangel an Originalität und seine starke Abhängigkeit von Lysipp zu bemänteln verstanden hat.

Ein anderer Neuattiker ist Glykon von Athen. Auch er wirft sich entschieden darauf, den sikyonischen Meister nachzuahmen. Die Statue, die seinen Namen trägt, der Hercules Farnese, geht, wie wir sahen, unmittelbar auf ein lysippisches Werk zurück[1]. Aber Glykon, der frühestens zu Anfang der Kaiserzeit an der Arbeit ist, hat nicht in demselben Maasse wie Apollonios den reinen, classischen Geschmack sich bewahrt. Sein Herakles, bei dem er ordentlich ein Vergnügen darin gefunden hat, die Wucht der Musculatur zu übertreiben, scheint die anspruchsvolle Copie einer lysippischen Bronze zu sein; sie bleibt hinter dem Torso erheblich zurück. Dagegen begnügte sich ein anderer, weniger ehrgeiziger athenischer Künstler damit, ein unendlich geschickter und sorgfältiger Copist zu sein. Ich meine Apollonios, den Sohn des Archias, einen Zeitgenossen des Augustus. Dieser Apollonios, den verwandtschaftliche Bande vielleicht mit einer Athener Bildhauerfamilie verknüpfen, in der abwechselnd die Namen Archias und Apollonios vorkommen[2], hat eine in Herculanum gefundene eherne Herme mit seinem Namen bezeichnet[3]. Wir haben diese Büste früher[4] als eine der besten Copien nach dem Doryphoros Polyklet's eingehend besprochen. Die Sauberkeit der Ausführung, die ausgesucht feine Haarbehandlung machen der Geschicklichkeit des Apollonios alle Ehre, ohne dass wir ihm den Vorzug irgend welcher Originalität zuzuerkennen vermöchten.

---

1) Vgl. o. S. 458 ff., Fig. 222; Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 345, wo auch die Literatur sich findet. Der Name Glykon kommt auch noch in einigen anderen verdächtigen Inschriften vor; vgl. Löwy, ebenda, Nr. 507—509.

2) Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 144, 230.

3) Löwy, ebenda, Nr. 341.

4) Band I, S. 524, Fig. 252. Möglicher Weise stammt von diesem Apollonios auch die Bronzebüste einer Amazone, die in jener herculanenser Villa zu der Doryphorosherme das Gegenstück bildete (Furtwängler, Meisterwerke, S. 300, Fig. 40), sowie ein eherner Athletenkopf derselben Herkunft (Bronzi d'Ercolano, I, tav. 53, 54. Comparetti e de Petra, La villa Ercolanese, 7, 4. Furtwängler, a. a. O., S. 496).

Merkwürdiger Weise waren es immer peloponnesische Werke, die wir als Vorbilder für neuattische Nachbildungen kennen lernten. Es wäre demnach verkehrt, in den Neuattikern reine Atticisten zu erblicken, die nur darauf aus sind, den Stil der alten athenischen Meister wieder aufleben zu lassen. In Wahrheit erscheinen sie uns vielmehr als Eklektiker, die sich dem Geschmack ihrer Kundschaft anzupassen verstehen. Natürlich haben sie bei diesen ihren Copien oder freieren Nachbildungen sich ebenso gern auch an Meisterwerke der attischen Kunst angelehnt. Eine kolossale Athene im Museo Boncompagni trägt den Namen des Atheners [Ant]iochos oder [Met]iochcs [1]: denkt man die modernen Ergänzungen, besonders den hässlichen Federbusch, der den Helm geradezu entstellt, hinweg, so wird sofort klar, dass der Bildhauer einfach die Parthenos des Phidias copirt hat; so verdanken wir ihm wenigstens eine gute Replik der Goldelfenbeinstatue des Parthenon. Auch die Korai des Erechtheion reizen zu Wiederholungen, wie die beiden Karyatiden des Braccio Nuovo und des Palazzo Giustiniani bezeugen, mittelmässige Copien, denen der köstliche Duft des Atticismus, der jene athenischen Mädchen so unvergleichlich macht, völlig abgeht [2]. Man hat wohl als Urheber der römischen Karyatiden einen athenischen Künstler aus der Zeit des Augustus Namens Diogenes vorgeschlagen, der um 25 v. Chr. die Karyatiden und den Giebel am Pantheon Agrippa's meisselte [3]. Aber man kann doch kaum glauben, dass seine Karyatiden, die von den römischen Kunstverständigen sehr geschätzt wurden, weiter nichts als Copien nach sehr bekannten Werken gewesen wären, denen der Künstler ein persönliches Gepräge nicht verliehen hätte.

Uebrigens sieht man unter dem Kaiserreich einen Karyatidentypus aufkommen, der von dem durch die Bildhauer des Erechtheion geschaffenen Typus sehr verschieden ist. Die Namen zweier athenischer Künstler, Kriton und Nikolaos, stehen hinten am Kalathos, den eine der Karyatiden auf dem Kopfe trägt (Fig. 333) [4]; doch nur der Kopf

1) Helbig, Führer, II, Nr. 864. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 342.

2) Die Karyatide des Braccio Nuovo ist bei Rayet, Mon. de l'art antique, I, pl. 41, abgebildet. Vgl. Helbig, Führer, I, Nr. 1.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 36. Vgl. Brunn, Griech. Künstler, I, S. 548. Benndorf, Arch. Zeitung, 1866, S. 231.

4) Helbig, Führer, II, Nr. 716. Brunn, Denkmäler, Nr. 254. Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 346.

ist das Werk der beiden Bildhauer; er ist irrthümlicher Weise auf einen Frauenkörper aufgesetzt worden, den die wie eine Schärpe

Fig. 333. Die Karyatide des Kriton und Nikolaos. (Rom, Villa Albani.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

umgelegte Nebris als Mänade kennzeichnet. Will man die Statue in ihrer wahren Gestalt wieder herstellen, so muss man sich an

vier andere Karyatiden halten, die an derselben Stelle, nämlich in der Vigna Strozzi an der appischen Strasse, aufgefunden wurden: eine und dieselbe Frau in reicher Gewandung mit einem Kalathos, an dem Rosetten und Palmetten sitzen, tritt uns viermal in nur wenig verschiedenen Stellungen entgegen [1]). Man stelle der so unglücklich ergänzten Karyatide Albani die des Braccio Nuovo gegenüber (Fig. 334)[2]), und man erhält eine viel richtigere Vorstellung von dem Typus, den Kriton und Nikolaos behandelt haben. In dieser in faltige Gewänder gehüllten Frauengestalt, die ihre rechte Hand aus dem Mantel herausstreckt, erkennt man leicht einen der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts sehr vertrauten Typus, der während der ganzen hellenistischen Periode beliebt blieb (vgl. z. B. o. Fig. 195 und 206). Wenn die Karyatiden der Via Appia, wofür die Gesichtsform und Anordnung des Haares zu sprechen scheinen, auf Typen zurückgehen, die in der Zeit des Skopas und Praxiteles geschaffen wurden [3]), so beweisen sie wieder einmal, wie beharrlich die Neu-

Fig. 334. Karyatide aus der Villa Sixtus' V. (Vatican, Braccio Nuovo.)

1) Siehe den Aufsatz von H. Bulle, Die Karyatiden von der Via Appia, Röm. Mitth., IX, 1894, S. 135 ff. Es handelt sich um folgende Statuen: 1) Rom, Villa Albani, Helbig, Führer, II, Nr. 827; 2) Rom, Vatican, Braccio Nuovo, Helbig, I, Nr. 23; 3) London, Britisches Museum, Clarac, 444, 815; 4) Rom, Villa Albani, Helbig, II, Nr. 830.

2) Helbig, Führer, I, Nr. 23.

3) Bulle (S. 157) denkt mehr an Originale vom Ende des fünften Jahrhunderts. Furtwängler (Meisterwerke, S. 570, Anm. 2) dagegen weist die Vorbilder mit Recht dem vierten Jahrhundert zu.

attiker sich von der classischen Kunst beeinflussen lassen. Denn Kriton und Nikolaos sind in der That Künstler aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert und Zeitgenossen Hadrian's. Nach der Auseinandersetzung Bulle's wird man ohne Weiteres zuzugeben geneigt sein, dass ihre Karyatide und die vier anderen des gleichen Ursprungs sind und von dem Triopeion stammen, das zwischen 161 und 171 durch Herodes Atticus zu Ehren seiner Frau Regilla errichtet wurde. Eine offene Frage bleibt es, ob man den beiden athenischen Bildhauern das bescheidene Verdienst lassen soll, einen längst bekannten Frauentypus zu Karyatiden verwendet zu haben, oder ob diese Anpassung schon das Werk eines früheren Künstlers ist. Jedenfalls beweisen ähnliche Karyatiden aus der Kaiserzeit, die sich in Athen gefunden haben, dass diese Neuerung in der griechisch-römischen Kunst Glück machte [1]).

Dem letzten vorchristlichen Jahrhundert gehören mehrere Künstler an, die den Namen Kleomenes getragen haben. Ein Kleomenes ist als Urheber jener Thespiaden bekannt, mit denen Asinius Pollio die auf seinen Befehl kurz nach dem Jahre 39 v. Chr. erbaute Porticus schmückte [2]). Wenn diese Thespiaden dieselben Statuen waren, die Mummius im Jahre 146 aus Thespiä mitbrachte und am Eingang des Tempels der Felicitas aufstellte [3]), so muss man die Schaffenszeit des Kleomenes ziemlich hoch in das zweite Jahrhundert hinaufrücken. Aber diese Thespiaden des Mummius, die so schön waren, dass sie den römischen Ritter Junius Pisciculus mit Liebesleidenschaft erfüllten, scheinen vielmehr mit den Musenbildern des Praxiteles identisch zu sein, die aus Thespiä entführt wurden [4]). Nichts hindert uns also zu glauben, dass Kleomenes seine Thespiaden für Pollio um das Jahr 39 ausgeführt hat; möglicher Weise begnügte er sich damit, die berühmten Statuen des Praxiteles einfach nachzubilden.

Gern möchte man den Urheber der Thespiaden mit jenem Kleomenes, des Apollodoros' Sohn, identificiren, dessen Namen an der Basis der mediceischen Venus geschrieben steht (Fig. 335) [5]). Leider ist diese Inschrift sehr verdächtig. Sie wird nirgends auch

---

1) Ueber die in Athen gefundenen Karyatiden vgl. Bulle, a. a. O., S. 149 ff.

2) Plinius, Nat. Hist., 36, 33.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 39.

4) Vgl. M. Mayer, Athen. Mitth., XVII, 1892, S. 261.

5) Dütschke, Die ant. Marmorbildwerke der Uffizien in Florenz, S. 246 Nr. 548. Brunn, Denkmäler, Nr. 374.

nur mit einer Silbe erwähnt bis zu dem Augenblick, wo die Statue im Jahre 1677 von Rom nach Florenz geschafft wurde. Das Bildwerk war schon von Ercole Ferrata einer Erneuerung unterzogen worden, als die Erzgiesser Keller für Ludwig XIV. nach einem Gipsabguss das Bronzeexemplar herstellten, das jetzt im Louvre steht; die Inschrift kehrt auf dieser Bronze mit Varianten in der Rechtschreibung wieder, die ihre Unechtheit verrathen [1]). Wir haben also keinen ernsthaften Grund mehr, an die Existenz eines Kleomenes, des Apollodoros' Sohn, zu glauben. Und doch, wenn man die Zeit angeben soll, in der die schöne Statue der florentinischen Tribuna geschaffen sein könnte, so wird man sie schliesslich gerade unter die Werke

Fig. 335. Die mediceische Venus. (Florenz, Tribuna.)

1) Michaelis hat in der Arch. Zeitung, 1880, S. 13 ff., den Beweis dafür erbracht. Vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 513, S. 339. Die Inschrift an der Basis in Florenz lautet: *Κλεομένης Ἀπολλοδώρου Ἀθηναῖος ἐπώεσεν.* Die an der Basis der Keller'schen Bronze: *Κλεωμένης Ἀπολλοδώρου Ἀθηναῖος ἐποίει.* Trotzdem haben Visconti (Opere varie, III, p. 11) und Rayet (Mon. de l'art antique, II, Text zu Taf. 69) die Echtheit der Inschrift verfochten.

der attischen Renaissance einreihen. Sicher ist sie die Copie nach einem berühmten Original. Wie die capitolinische Venus[1]), so geht auch sie auf einen Typus zurück, der zweifellos in der Schule des Praxiteles geschaffen und jedenfalls durch seine Aphrodite von Knidos nahe gelegt wurde (vgl. o. Fig. 137 und 138). Man brauchte bloss die Handhaltung der praxitelischen Statue etwas abzuändern, der Bewegung der ins Bad steigenden Göttin einen mehr bleibenden Charakter zu verleihen, und man hatte eine verschämte Aphrodite (Venus pudica), die wegen ihrer enthüllten Reize in Besorgniss ist. Während die Knidierin sich eben zum Zweck des Bades entkleidet hat und in ihren Bewegungen einer Regung instinctiver Scham gehorcht, ist hier die Vorstellung des Bades nur noch von untergeordneter Bedeutung. Die völlig entkleidete Göttin darzustellen, wie sie zum Schamgefühl erwacht und durch eine zwiefache Handbewegung ihre Blösse zu decken sucht, darauf kam es dem Bildhauer an. Ob nun das Attribut der Göttin wie hier ein mit einem Delphin spielender Amor ist, oder, wie bei der capitolinischen Venus, ein Salbengefäss, auf dem das Gewand der Göttin liegt, darauf kommt wenig an. Die entkleidete Göttin, wie sie hier vor uns steht, soll nicht mehr bloss einen gelegentlichen Vorgang schildern: sie stellt vielmehr die Apotheose der weiblichen Schönheit dar. Eine solche Auffassung ist offenbar später als die der Knidierin und scheint einem der unmittelbaren Nachfolger des Praxiteles[2]), etwa einem seiner Söhne, dem Kephisodot oder Timarchos[3]), anzugehören; etwas Entschiedenes lässt sich darüber natürlich nicht behaupten. Jedenfalls muss man gelten lassen, dass in der florentinischen Venus einige Züge der Knidierin wiederkehren, so ihr feuchter, gleichsam verschleierter Blick, so ihr kleiner Mund, die schlanken Formen; die Uebereinstimmung erstreckt sich bis in die Anordnung des Haares, nur dass dies hier durch die capriciös geringelten Löckchen einen etwas berechneten und weniger schlichten Eindruck macht (Fig. 336).

Der Typus der mediceischen Venus hat gleich dem von ihr nur in Kleinigkeiten verschiedenen Typus der capitolinischen zahllose Nachbildungen hervorgerufen. Wir dürfen uns nicht schmeicheln,

1) Helbig, Führer, I, Nr. 453; Brunn, Denkmäler, Nr. 373.

2) Ich habe mich schon o. S. 296 f. in diesem Sinne ausgesprochen.

3) Dies ist die Ansicht Furtwängler's: Meisterwerke, S. 643.

in der florentinischen Statue das sicher attische Originalwerk zu besitzen, auf das so viele Nachahmungen zurückgehen. Aber die Feinheit der Arbeit, die köstliche Frische der Modellirung machen sie immerhin zu einer ausgezeichneten Copie, und man darf in ihr das Werk eines jener neuattischen Künstler des zweiten oder ersten

Fig. 336. Kopf der mediceischen Venus. (Florenz, Tribuna.)

vorchristlichen Jahrhunderts erblicken, die noch wahrhaftige Virtuosen des Meissels sind.

Bleibt so der Bildhauer der mediceischen Venus unbekannt, so kennen wir dafür durch eine sicher echte Inschrift das Werk eines anderen Kleomenes; der Name dieses Meisters, der sich einen Sohn des Kleomenes aus Athen nennt, steht unter einer berühmten Statue des Louvre, die unpassender Weise als Germanicus bezeichnet wird (Fig. 337)[1]. Wer ist dieser Mann mit dem glattrasirten Antlitz

1) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 344; Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 69.

und den energischen, feinen Zügen, der wie ein Hermes[1]) völlig nackt erscheint und nur über dem linken Arm ein leichtes Gewand hängen hat? Man hat an Julius Cäsar gedacht, mit Unrecht. Aber will auch eine befriedigende Benennung vorläufig nicht gelingen, mit einem Porträt haben wir es jedenfalls zu thun. Trotz der conventionellen Nacktheit hat der Künstler die Körperformen mit einem gewissen Naturalismus behandelt und besonders den individuellen Gesichtsausdruck mit aller Bestimmtheit angegeben. Allein, bei allen seinen Vorzügen, ist dies so lebensvolle Werk doch nur die geschickte Verwerthung eines längst geschaffenen Motivs. Man vergleiche nur jene Statue des Museo Boncompagni, die den Hermes als Gott der Beredsamkeit darstellt[2]), und man weiss, wo der attische Bildhauer Stellung, Handbewegung und Faltenwurf für seinen römischen Redner geborgt hat. Man kann über den Namen und die Lebenszeit des Meisters, der diesen Typus des Hermes Logios schuf, im Zweifel

Fig. 337. Römerbildniss.
Werk des Kleomenes aus Athen. (Louvre.)

1) Dass dem Künstler ein Hermes vorschwebte, beweist auch die Schildkröte, auf deren Rückenschild das Gewandende aufsteht.

2) Helbig, Führer, II, Nr. 865.

sein [1]); über den Vortheil, den Kleomenes daraus zu ziehen wusste, ist man es nicht. Wie die Urheber der Statue des Ofellius in Delos, nur mit mehr Talent, hat er Stellung und Geste eines griechischen Hermes für sein officielles Bildniss eines Römers verwerthet.

Wir wissen jetzt durch sehr bedeutsame Zeugnisse, welcher Platz in der Kunstgeschichte der neuen attischen Schule zukommt: sie hat nur Copisten und geschickte Nachahmer hervorgebracht. Man hat von dieser Schule sehr richtig gesagt, sie sei „arm an Erfindungsgabe, belastet durch die Menge ihrer geschichtlichen Kenntnisse, befangen in Reminiscenzen gewesen“ und habe es darum vorgezogen, „sich an das zu halten, was die tadellosen Meister der Blüthezeit geschaffen, indem sie ihre genialen Schöpfungen zu neuen Zwecken verwendete und ihren Stil dem Geschmack der Zeitgenossen anpasste“ [2]). Will man ihre Bedeutung nach dem Maasse ihrer schöpferischen Leistung abschätzen, so ist sie durchaus nur zweiten Ranges. Keines ihrer Erzeugnisse verräth das Streben nach Eigenart. Immerhin bleibt ihr das Verdienst, ihre Vorbilder geschickt gewählt und in Rom die Werke der glorreichsten griechischen Meister volksthümlich gemacht zu haben.

§ 2. DIE NEUATTISCHEN RELIEFS. DER ARCHAISIRENDE STIL.

Die in Italien angesiedelten attischen Künstler trieben geradezu Handel mit Kunstwerken. Nur so erklärt es sich, dass so viele Copien oder freiere Nachahmungen berühmter Statuen aus ihren Werkstätten hervorgingen. Aber noch deutlicher tragen die Merkmale gewerbsmässiger Herstellung diejenigen Werke an sich, die ausschliesslich decorativen Zwecken dienten. Handelte es sich z. B. darum, jene Marmorfüllungen herzustellen, welche die Mode in grosser Anzahl für die vornehmen Wohnungen forderte [3]); oder galt es, mit Reliefbildern die grossen Marmorvasen zu schmücken, die den Luxus der römischen Landhäuser ausmachten; oder den Untersatz eines Candelabers, den Sockel einer Statue, die Seitenwände

1) Vgl. über diese Frage: Botho Gräf, Aus der Anomia, S. 69. Helbig (a. a. O., S. 107) erblickt darin ein Werk der alten peloponnesischen Schule; Furtwängler (Meisterwerke, S. 86) denkt an Telephanes von Phokis.

2) Rayet, Mon. de l'art antique, II, Text zu Taf. 69. Vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 173 ff.; Homolle, Bull. de corr. hellén., 1892, p. 342.

3) Hauser, a. a. O., S. 112, citirt eine Aeusserung Cicero's, die auf diese Mode anspielt.

eines Altars, den Kranz einer Brunnenmündung gefällig zu verzieren, dann stürzten sich die Bildhauer wegen der Erfindung nicht weiter in Unkosten. Hatten sie ja doch einen ganzen Schatz von Decorationsmitteln zur Verfügung, die vor mehreren Jahrhunderten in eigenartigem Schaffen allmählich hervorgebracht waren; so genügte es ihnen, das eine oder andere Motiv für den Rahmen herzurichten, in den es sich einfügen sollte; höchstens dass sie ihre Anleihe durch geschickte Anordnung, durch geistreiche kleine Aenderungen zu verdecken suchen. Die Werke, unter die sie ihren Namen setzen, tragen somit einen durchaus eklektischen Charakter und sind aus lauter Reminiscenzen zusammengesetzt; das einzige Verdienst ihrer Urheber besteht in der geschickten Ausführung. Nach der gründlichen Untersuchung Hauser's [1]) lässt sich unschwer eine lange Reihe von Reliefs diesen attischen Werkstätten zuschreiben; meist sind sie italienischer Herkunft und zeigen bald einen freien, bald einen archaisirenden Stil, gelegentlich auch Beides zugleich. Die Vorbilder für die Reliefdarstellungen freien Stils lassen sich oft ohne Weiteres nachweisen; auf die Werke dieser Gattung werden wir zunächst unser Augenmerk richten.

Die monumentale Plastik des fünften und vierten Jahrhunderts war für die Neuattiker zweifellos eine reiche Fundgrube von Motiven. Ein Relief der Uffizien in Florenz zeigt uns einen Gegenstand, der sich offenbar einer gewissen Beliebtheit erfreute, da er auch auf einem Bildwerk des Vatican dargestellt ist [2]): zwei Mänaden, die ein zum Opfer bestimmtes Rind führen. Die eine zieht an dem Seil, das um die Hörner des Thieres gelegt ist, die andere schreitet lebhaft aus und hält ein Räucherfass (*θυμιατήριον*) in der Rechten (Fig. 338). Man erinnere sich an die Siegesgöttinnen an der Balustrade des Niketempels in Athen (o. Fig. 51 A), und der neuattische Bildhauer ist auf frischer That des künstlerischen Diebstahls ertappt. Leichte Aenderungen im Costüm, in der Bewegung des Rinds, das Weglassen der Flügel, die sehr geschickt durch flatternde Gewänder ersetzt sind, müssen genügen, um das Plagiat zu verdecken. Der Meister eines Münchener Reliefs mit zwei Frauen, die eine Herme

1) Friedrich Hauser, Die neuattischen Reliefs, Stuttgart, 1889.

2) Ueber das Relief in den Uffizien vgl. Dütschke, Ant. Bildw. in Oberitalien, III, Nr. 521; Hauser, Neuatt. Reliefs, S. 70, Nr. 100a. Ueber das vaticanische Relief s. Helbig, Führer, I, Nr. 159.

schmücken, hat an derselben Quelle geschöpft [1]; er hat sich kein Gewissen daraus gemacht, eine der schönsten Figuren des athenischen Frieses, die sandalenbindende Nike, fast ohne Aenderung in seine Darstellung aufzunehmen (vgl. o. Fig. 53). Auch der Parthenon ist von den Neuattikern ausgebeutet worden. So konnten wir für die Herstellung des Ostgiebels dieses Tempels ein Madrider Puteal benutzen,

Fig. 338. Mänaden, die ein Rind führen. Neuattisches Relief. (Florenz, Uffizien.)

an dem ein neuattischer Meister die Geburt der Athene dargestellt hatte (o. Fig. 7). Ferner zeigt eine dreieckige, in Athen gefundene Basis auf zwei Seiten Siegesgöttinnen, die in gerader Linie von den Kanephoren des panathenäischen Festzugs am Parthenon abstammen [2]. Hinter diesen Umarbeitungen, die einen gekünstelten Eindruck machen und denen gewissermaassen der Hauch der Freiheit und des Individuellen abgeht, mag manches verlorene Originalwerk sich verstecken. Ein Altar in Florenz, an dem der Name des Kleomenes steht, zeigt die Opferung Iphigenien's, eine Darstellung, die, wie Michaelis erkannt hat, von

1) Kekulé, Reliefs an der Balustrade der Athena Nike, S. 9; Hauser, a. a. O., S. 70, Nr. 99.
2) Annali dell' Inst., 1861, Tav. G. Hauser, a. a. O., S. 68, Nr. 98.

einem attischen Relief des fünften Jahrhunderts entlehnt ist[1]). Zwei Reliefs in Lissabon stellen die Viergespanne des Helios und der Selene mit voranschreitenden Läufern dar. Andere Wiederholungen derselben Composition, die über verschiedene Museen zerstreut sind, bezeugen die Existenz eines Vorbilds, an das der Urheber dieses frostig eleganten Werkes sich gehalten hat: Homolle, der die Erfindung dieses vorbildlichen Werks dem vierten Jahrhundert zuweist, dürfte damit wohl das Richtige getroffen haben[2]). Diese Beispiele liessen sich leicht noch vermehren; doch genügt wohl das Gesagte, um uns über das Verfahren dieser Neuattiker zu belehren und uns zu zeigen, welche Armuth an eigenen Ideen sich hinter ihrer unbestreitbaren technischen Geschicklichkeit verbirgt. Ihre römische Kundschaft giebt sich mit diesen Anpassungsleistungen leicht zufrieden; aber das Recept dazu ist nicht in Italien, in den dort eröffneten attischen Werkstätten erfunden worden; das stammt vielmehr, wie uns die verschleierten Tänzerinnen aus dem Dionysostheater (s. o. Fig. 326) lehren, aus Athen, wenn auch die ganze Manier auf italienischem Boden erst recht in Schwung kommen sollte.

Eine Reihe von Werken mit Künstlerinschriften gestattet uns, die Neuattiker auch noch für die Verbreitung eines etwas anders gearteten Stiles verantwortlich zu machen. Er wird hauptsächlich durch ein seltsames Compositionsverfahren gekennzeichnet. Die Figuren werden nämlich ohne irgend ein vermittelndes Band neben einander gesetzt; man kann davon wegnehmen, man kann noch weitere hinzufügen, die Darstellung erleidet dadurch keinerlei Abbruch. Dabei mischen die Bildhauer Gestalten freien und archaischen Stils unbedenklich durch einander; vor allem aber beweist die häufige Wiederkehr derselben Figuren auf diesen Denkmälern auf's deutlichste, dass sie einem feststehenden Formenschatz entnommen sind. Dieser wesentlich decorative Stil empfahl sich besonders da, wo rasch producirt werden musste; er eignete sich vorzüglich zur Ausschmückung von grossen Marmorvasen, von Amphoren, Mischkrügen und Rhyta, oder von Untersätzen für Candelaber und Weihgeschenke[3]). Wir kommen damit zu einem durchaus gewerbsmässig betriebenen Kunstzweig. Die mit Namensbeischrift versehenen Werke

1) Michaelis, Ein verlorenes attisches Relief, Röm. Mitth., VIII, 1893, S. 201.

2) Homolle, Bull. de corr. hellén., XVI, 1892, p. 325, pl. VIII—IX.

3) Das Nähere s. bei Hauser, a. a. O., S. 112.

dieser Art stammen sämmtlich von neuattischen Künstlern. Das Neapler Museum besitzt einen Mischkrug, den der Athener Salpion ausgeführt hat, und an dessen Fries Hermes dargestellt ist, wie er das Bakchoskind zu den Nymphen bringt [1]). Ein marmornes Rhyton aus der Kaiserzeit, das den Namen des Pontios trägt [2]), ist am oberen Fries mit drei um einen Mischkrug tanzenden Bakchantinnen geschmückt, die ebenso auch auf anderen neuattischen Monumenten vorkommen. Der archaisirende Stil macht sich neben dem freien im Schmuck einer grossen Marmorvase des Louvre geltend, die mit dem Namen des Sosibios von Athen bezeichnet ist (Fig. 339) [3]). Es ist dies eine Amphora, deren unterer Theil kannelirt, deren Hals mit einer zierlichen Epheuranke geschmückt ist, während die mit Voluten verzierten und mit Schwanenhälsen an den Gefässbauch sich anlehnenden Henkel ganz ähnlich an unteritalischen Thongefässen vorkommen. Um den Bauch der Amphora läuft ein erhaben gearbeiteter Fries: in der Mitte erhebt sich ein Altar, auf den zwei Figuren archaisirenden Stils, von links Artemis, von rechts Hermes, zuschreiten; das beiderseitige Gefolge aber, das sich an diese Götter anschliesst, ist im freien Stil behandelt. Hinter Artemis folgt eine die Kithara spielende Mänade und ein Satyr mit der Doppelflöte;

Fig. 339. Marmorvase mit dem Namen des Sosibios von Athen. (Louvre.)

1) Hauser, ebenda, S. 8, Nr. 9. Vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 338.
2) Rom, Conservatorenpalast auf dem Capitol: Helbig, Führer, I, Nr. 573.
3) Hauser, a. a. O., S. 6, Nr. 1.

hinter Hermes eine rasende Mänade mit einem Schwert und dem Viertel eines Zickleins, ein Korybant und zwei weitere Mänaden, von denen die hinterste sich auf einen Thyrsos lehnt [1]).

Prüfen wir diese Figuren und vergleichen wir sie mit den Vorbildern, an die sie uns erinnern, so bekommen wir damit Aufschluss über die Arbeitsweise des Sosibios. Der athenische Künstler hat seine Gestalten einem geläufigen Formenschatz entnommen, dessen sämmtliche Typen Hauser untersucht und klassenweise zusammengestellt hat. Es ist keine einzige Figur an der Vase, die nicht auch auf anderen neuattischen Reliefs sich fände. Der Satyr mit der Doppelflöte kehrt auf einem Altar in Verona, die Kitharödin auf einer Basis des lateranischen Museums wieder. Die Mänaden aber sind aus einer Reihe von acht solchen Mädchen herausgegriffen, die vollzählig an einer vierseitigen Basis des Museo Chiaramonti im Vatican sich vorfinden [2]). Unermüdlich verwenden die Neuattiker immer wieder dieselben acht Gestalten oder treffen, je nach dem Raum, über den sie verfügen, eine Auswahl daraus. Bevorzugt wurde besonders die Mänade mit dem Zicklein. Sie findet sich mit zwei anderen auch auf dem Rhyton des Pontios. Wir besitzen ferner eine Wiederholung davon auf einem hübschen Relief des Conservatorenpalastes, das im Jahre 1875 auf dem Esquilin zum Vorschein kam (Fig. 340) [3]); da diese Reliefplatte, deren Fläche etwas gewölbt ist, sich an vier andere Platten des Madrider Museums, wo Mänaden aus demselben Cyclus dargestellt sind [4]), anpassen lässt, so darf man mit Winter annehmen, dass wir in diesen Platten Bruchstücke einer grossen, cylinderförmigen Basis besitzen, an der die vollständige Reihe der Mänaden einst angebracht war. Aber noch weiter zu gehen und nach dem Vorschlag desselben Gelehrten in dieser Basis ein Originalwerk des fünften Jahrhunderts erblicken zu wollen, von dem die neuattischen Copien dann sammt und sonders herzuleiten wären, scheint mir unstatthaft. Diese Figuren in ihrer ausgesuchten Eleganz und mit ihren sonderbar unterhöhlten Gewändern tragen alle Merkmale des neuattischen Stils an sich und

1) Oben Fig. 323 haben wir das Mittelstück vom Fries dieser Vase abgebildet.

2) Es sind die Typen 25—32 auf Beilage II bei Hauser, Neuatt. Reliefs. [Vier Mänaden aus diesem Cyclus sind o. Fig. 127a abgebildet.]

3) Winter, 50. Programm zum Winckelmannsfeste, S. 97 und Taf. I.

4) Winter, ebenda, Taf. II und III.

sind selbst nur Copien. Aber dass dieser Cyclus von acht Mänaden wohl eine Schöpfung des fünften Jahrhunderts ist, und dass ein Zeitgenosse des Alkamenes ihn zuerst zusammengestellt haben dürfte, das hat Winter erwiesen. Alle diese Figuren freien Stils von Tänzerinnen, Mänaden, Kitharödinnen und Korybanten, die von den Neuattikern so beharrlich wiederholt werden, sind allem Anschein nach attischen Werken des fünften oder vierten Jahrhunderts entlehnt. Sosibios und seine Genossen leben offenbar von einem Formenschatz, dessen Erfindung ausschliessliches Verdienst der alten athenischen Meister ist.

Fig. 340. Mänade mit Zicklein. Auf dem Esquilin gefundenes Relief. (Rom, Conservatorenpalast.)

Neben Figuren freien Stils finden wir auf der Sosibiosschale aber auch zwei archaisirende Figuren: einen bärtigen Hermes mit Haarflechten in der Weise des sechsten Jahrhunderts und mit einer feingefältelten Chlamys, der auf den Fussspitzen heranschreitet; und zweitens eine mit dem Bogen bewaffnete Artemis, die eine Hirschkuh an der Hand führt, während ihr langes Gewand regelmässige, röhrenförmige Falten beschreibt. Diese Typen sind natürlich ebenso wenig wie die vorangehenden eine Schöpfung des neuattischen Künstlers. Sie kommen auch auf anderen Reliefs vor, gehören also auch zu den gangbaren Motiven[1]). In demselben Stil ist eine zahlreiche Classe von Denkmälern verziert. Archaisirende Göttergestalten bedecken die drei Seiten des sogenannten Zwölf-

1) Im Verzeichniss dieser Typen bei Hauser, a. a. O., Taf. I, Typus 1 und 9.

götteraltars im Louvre[1]). Auch auf der Seitenfläche einer dreiseitigen Basis des Dresdener Museums hat ein neuattischer Bildhauer einen von seinen Genossen gern behandelten Vorwurf dargestellt: Apollo und Herakles im Streit um den delphischen Dreifuss (Fig. 341)[2]). Auch hier dieselbe tänzelnde Bewegung der Figuren, dieselbe feine Fältelung der Gewänder, derselbe gekünstelte Stil, an dem man den bloss imitirten Archaismus erkennt.

Das Studium der Vorwürfe im Einzelnen und die classenweise Einordnung der Typen würde die Grenzen unseres Buches überschreiten[3]). Auch handelt es sich für uns nur um Fragen allgemeiner Natur: Welches ist der Ursprung dieses archaisirenden Stils? Haben die Neuattiker ihn buchstäblich geschaffen, indem sie die Werke der alten archaischen Meister nachbildeten? Oder haben sie ihn schon ausgestaltet vorgefunden? Und, wenn letzteres der Fall ist, in welcher Zeit muss man sein erstes Auftreten ansetzen? Schliesslich erhebt sich dann noch die wichtige Frage nach dem Umfang, in welchem dieser gekünstelte Archaismus von dem wirklichen abhängig ist.

Zunächst muss man die Annahme zurückweisen, als könne der archaisirende Stil erst durch die Neuattiker zu Beginn der römischen Epoche erfunden worden sein. Diese Decorationskünstler haben nichts erfunden. Hätten sie sich auch nur unmittelbar an das Studium der archaischen Vorbilder gehalten, sie hätten schwerlich einen durchaus eigenartigen Stil geschaffen, der seine ausstudirten Feinheiten und feststehenden Eigenthümlichkeiten besass, wie jenes Tänzeln, jene geradlinige Fältelung der Gewänder und jene schwalbenschwanzförmige Verbreiterung der leichten, wie eine Schärpe umgelegten Stoffe. Hauser hat die Untersuchung um einen entscheidenden Schritt weiter gefördert, indem er nachwies, dass dieser archaisirende Stil sich in der griechischen Kunst lange vor der Gründung attischer Werkstätten auf italischem Boden bemerkbar macht. Ein sehr bezeichnendes Beispiel dafür liefern uns die panathenäischen Preisamphoren der Zeit nach 367; die auf diese Amphoren aufgemalte Athenefigur ist eine richtige, archaisirende Nachbildung des alten

---

1) Fröhner, Notice, Nr. 1. Hauser, S. 55, Nr. 77.

2) Hauser, S. 52, Nr. 69. Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 423. Die Repliken findet man bei Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 405 f.

3) Wir verweisen unsere Leser auf die Arbeit von Hauser.

Promachostypus[1]). Ein vor dem Parthenon gefundener Marmorsessel aus dem Anfang des vierten Jahrhunderts[2]), eine Friesdarstellung im Louvre, die von einem Heiligthum auf Samothrake stammt und älter ist als 350[3]), zeigen ebenfalls schon archaisirende

Fig. 341. Der Streit um den delphischen Dreifuss. Seitenfläche einer Candelaberbasis. Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Figuren. Man streitet noch über das Alter des korinthischen Puteals, das im Original jetzt verschollen und nur durch einen Abguss und

1) Rayet et Collignon, Céramique grecque, p. 138. Hauser, a. a. O., S. 159.

2) Furtwängler, Meisterwerke, S. 206. Eine Replik davon ist in Berlin: Beschr. der ant. Sculpturen, Nr. 1051.

3) Hauser, S. 164. Vgl. Conze, Hauser und Benndorf, Neue Untersuchungen auf Samothrake, Taf. 9. Wir wollen noch auf ein Relief aus Epidauros hinweisen, das auf der Vorderseite Figuren im Stil des vierten Jahrhunderts, aber auf der Schmalseite eine archaisirende Figur zeigt. Vgl. Kavvadias, Ἐφημ. ἀρχ., 1895, S. 180, Taf. 8.

durch Zeichnungen bekannt ist (Fig. 342 und 343)[1]. Ich erblicke darin nach Hauser's Vorgang ein archaisirendes Werk aus der Zeit vor 350 und vielleicht noch vom Ende des fünften Jahrhunderts[2]. Auch im weiteren Verlauf der griechischen Kunst kann man diese, um mich so auszudrücken, archaisirende Ader verfolgen. Demnach liegt keinerlei Anlass vor, den Neuattikern die Erfindung einer Darstellung zuzuschreiben, die in mehreren Exemplaren auf uns gekommen ist. Ich meine jene Reliefs, auf denen Apollo im langen Kitharödengewand, begleitet von Artemis und Leto, ein Trankopfer entgegennimmt, das eine geflügelte Nike ihm spendet[3]; bisweilen erlaubt sich der Copist Abkürzungen und unterschlägt Einzelheiten; aber auf den vollständigsten Exemplaren, wie dem in Berlin und im Louvre (Fig. 344), bemerkt man übereinstimmend im Hintergrund einen Tempel mit korinthischen Säulen, eine Platane und eine archaische Apollostatue[4]. Aller Wahrscheinlichkeit nach wurde diese Sorte von Reliefs mit malerischer Ausstattung in Griechenland für agonistische

Fig. 342. Weibliche Figur vom Puteal aus Korinth.

1) Michaelis, Journal of Hellenic Studies, 1885, pl. LVI—LVII. Hauser, a. a. O., S. 163. Die Decoration in ihrer Gesammtheit ist bei Dodwell (Classical Tour in Greece, II, p. 200—202) abgebildet. Vgl. auch Gerhard, Antike Bildwerke, Taf. XIV—XVI; S. Reinach, Mon. et Mémoires, II, p. 64s.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 204) geht noch weiter und erkennt darin den Stil des Kallimachos.

3) Das Verzeichniss dieser Denkmäler findet man bei Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 259. Die Exemplare des Louvre beschreibt Fröhner, Notice, Nr. 12, 13, 15, 16.

4) Zu dem Berliner Exemplar vgl. die Beschr. der ant. Sculpturen, Nr. 921, S. 393; zu dem des Louvre: Fröhner, Notice, Nr. 12.

Weihgeschenke erfunden und von den Siegern in den musischen Wettkämpfen von Delphi gestiftet; ihre Erfindung fällt demnach wohl in die vorrömische Zeit[1]). Schliesslich ist es von Interesse, im zweiten vorchristlichen Jahrhundert auch in Griechenland Proben dieses Stils zu finden mit allen Eigenheiten, die wir an den italischen Werken beobachtet haben. Ein Relief aus Delos, das dort in den Ruinen eines reichen Hauses aufgefunden wurde, zeigt uns dieselben Typen für Hermes und Athene, wie sie in dem Formenschatz der in Rom arbeitenden Neuattiker vorkommen[2]). In Griechenland gilt es also, die Anfänge des archaisirenden Stils zu suchen. Im ersten Jahrhundert sieht derselbe schon auf eine lange Tradition zurück. Die Neuattiker erfinden nichts; sie reproduciren nur ältere Vorbilder, in denen dieser Stil mit allen seinen conventionellen Formen schon völlig ausgestaltet war.

Fig. 343. Herakles vom Puteal aus Korinth.

So bleibt schliesslich noch die Frage nach diesen Vorbildern. Dadurch, dass die jüngst in Griechenland vorgenommenen Ausgrabungen uns eine genauere Kenntniss von den griechischen Anfangswerken verschafft haben, ist natürlich auch auf diese Frage ein neues Licht

1) Vgl. E. Reisch, Griech. Weihgeschenke, S. 26. Man kennt heute durch ein Relief des Dresdener Museums einen Typus, der noch älter ist als der, von dem wir reden, und im freien Stil des vierten Jahrhunderts gehalten ist: Arch. Anzeiger, 1894, S. 26, Fig. 7. Unentschieden muss vorläufig bleiben, in welchem Grade die archaisirenden Reliefs von einem archaischen Typus abhängen, der im vierten Jahrhundert aufgegeben wurde, um in hellenistischer Zeit wieder hervorgesucht zu werden.

2) Couve, Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 478, fig. 5.

gefallen; wir haben durch diese neuen Funde gelernt, dass der archaisirende Stil in jenem echten, doch schon sehr verfeinerten Archaismus wurzelt, der bei Beginn des fünften Jahrhunderts vorherrscht. Hauser's Beweisführung ist in dieser Hinsicht durchaus zutreffend. Thatsächlich ist keine einzige conventionelle Eigenheit des archaisirenden Stils dem Archaismus fremd: weder das Tänzelnde in den Bewegungen, noch die schwalbenschwanzförmigen Gewandzipfel, noch

Fig. 344. Apollo, Artemis, Leto und Nike. (Relief des Louvre.)

die gezierten Gesten [1]). Die alten Vasenmaler kennen diese Eigenheiten auch schon, und die Reliefbildner wenden sie zur Zeit der Perserkriege fleissig an. Der Stil, von dem wir reden, geht demnach in gerader Linie auf diejenige Formensprache zurück, die den Werken des reifen Archaismus einen so keuschen Reiz verleiht. Sollen wir nun aber annehmen, dass die Neuattiker einfach die vor 450 thätigen, athenischen Künstler und im Besonderen Kalamis, den Meister der feinen Eleganz und zierlichen Anmuth, in ihren Werken copirten? Hauser hat sich für diese Annahme entschieden, die ja in der That mancherlei für sich hat [2]). Und doch scheint sich mir

1) Vgl. z. B. das in Band I, Fig. 196 abgebildete Relief. Die Athene des Bronzereliefs von der Akropolis (Band I, Fig. 197) besitzt grosse Aehnlichkeit mit der betreffenden Gestalt des korinthischen Puteals.

2) Hauser, S. 168. Vgl. S. Reinach, Mon. et Mémoires, II, p. 57 ss. S. Reinach erkennt in einem Relief von Pantikapaion (a. a. O., Taf. VII) ein Werk des attisch-ionischen Archaismus. Aber seine Beweisführung hat mich nicht überzeugt. Das fragliche Relief scheint mir ein archai-

ein Einwand dagegen zu erheben. Auch zugegeben, dass die Frische und Unmittelbarkeit der archaischen Werke sich unter der Hand von Copisten verflüchtigen musste und dass der archaisirende Stil uns nur abgeblasste Abdrücke von jenen primitiven Bildwerken liefern kann, so ist doch damit die Frage noch keineswegs gelöst. Denn wir können uns der Erkenntniss nicht verschliessen, dass die neuattischen Reliefs uns häufig den Eindruck eines beabsichtigten Archaismus machen und mit gesuchter Eleganz und mit Einzelheiten ausgestattet sind, die nur dem freien Stil entlehnt sein können. Man behält trotz Allem das Gefühl, dass etwas Gekünsteltes an diesen Werken ist und dass schon ihre Vorbilder archaisirend gewesen sein müssen, gerade als wären sie von Künstlern geschaffen, die sehr wohl die alten Meister kannten, aber ihre Naivetät nicht mehr besassen. Und sicher ist es eine sehr zu beachtende Thatsache, dass wir schon seit dem vierten Jahrhundert Proben dieser Nachahmungsversuche finden. Nun lebt in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts ein geschickter Bildhauer und berühmter Toreut, der ein Vertreter des Altüberlieferten zu sein scheint: Kallimachos, der wohlbestallte Künstler des Nikias und der conservativen Partei. Vielleicht hat eben dieser Kallimachos die ersten Vorbilder für jene Werke geliefert, in denen die altherkömmlichen Eigenheiten der archaischen Kunst gleichsam stilisirt und gekünstelt und mit moderneren Reizen verquickt erscheinen [1]). So würde sich dann auf's Beste die Thatsache erklären, dass dieser Stil schon im vierten Jahrhundert Anhänger besass. In jener Zeit können die Nachahmungen archaischer Werke kaum einen anderen Zweck gehabt haben, als den, die religiösen Typen, wie sie die Kunst der Vorzeit geschaffen, zu wiederholen und am Leben zu erhalten; die Kunst dieser Richtung stand zweifellos im Dienst der Hierarchie und der frommen Ueberlieferung. Aber für die Neuattiker können derartige Gründe nicht mehr ausschlaggebend gewesen sein: unter ihrem Meissel wird ein wesentlich decorativer und ornamentaler Stil daraus, geschätzt von den Kennern, von den Bewunderern der griechischen Anfangswerke.

Wenn wir nun von den Reliefs zu den Rundfiguren übergehen, so sehen wir dieselbe archäologische Liebhaberei noch klarer sich

---

sirendes Werk des vierten Jahrhunderts zu sein. Lechat (Revue des études grecques, 1896, S. 278) spricht sich in demselben Sinne aus.

1) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke, S. 203.

offenbaren und eine wahre Blüthe des archaisirenden Stils ins Leben rufen. Die Unsumme von Werken alten Stils, die man nach Rom verschleppt hatte, machte die Römer mehr und mehr mit den Erzeugnissen der alten hellenischen Schulen vertraut. Augustus z. B. scheint für diese Anfangswerke eine ausgesprochene Vorliebe gehabt zu haben: an den Eingang seines Forums stellte er eine aus Tegea entführte Athene des Endoios; hoch oben auf seinem Tempel des palatinischen Apollo liess er an Stelle von Akroterien Statuen von Bupalos und Athenis, zwei frühen Künstlern aus Chios, errichten: es waren das weibliche Figuren von demselben Typus, wie die archaischen Statuen von Delos und von der Athener Akropolis. Eine auf dem Aventin gefundene Marmorstatue gehört in dieselbe Reihe und zeugt von der Gunst, mit der man in Rom die Werke der alten griechischen Meister aufnahm [1]). Sie gefielen durch ihr alterthümliches Aussehen, ihren herben Reiz, ihre naive Ungelenkigkeit; eine erlesene Gruppe von Kennern pries ihre Verdienste.

In Ermangelung von Originalen suchte man Copien oder freiere Nachahmungen zu bekommen. Die Werke dieser Gattung sind zahlreich in unseren Museen vertreten. Doch muss man unter diesen Statuen, die uns den Eindruck von Copien nach archaistischen Originalen machen, verschiedene Arten unterscheiden. Die einen sind mehr oder weniger gelungene, unverfälschte Copien; die anderen dagegen sind freiere Nachahmungen, bei denen der Bildhauer sich kein Gewissen daraus gemacht hat, den conventionell archaischen Formen Einzelheiten beizugesellen, die einen fortgeschritteneren Stil verrathen. Andere endlich sind offenkundige Flickwerke, bei denen der Archaismus nur deshalb sich einmischt, um einem jüngeren Typus einen pikanten Beigeschmack zu verleihen. Je besser man den wirklichen Archaismus kennt, um so mehr neigt man dazu, in vielen Werken, die früher für archaisirend galten, Copien nach alten Originalen zu erkennen; die Frage spitzt sich oft dahin zu, ob es gelingt, das jeweilige Vorbild zu ermitteln. Ein bezeichnendes Beispiel dafür ist das folgende. Man hat lange eine kleine Artemisstatue aus Pompeji, die dort die Capelle eines Privathauses schmückte, für ein Pasticcio angesehen (Fig. 345) [2]). Die Göttin ist lebhaft

1) Ghirardini, Bull. della commissione arch. comunale di Roma, IX, 1881, p. 135, tav. V, 1—2.

2) Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse, Nr. 442. Studniczka, Röm. Mitth., III, S. 277—302, Taf. X.

ausschreitend dargestellt; ihre rechte Hand hebt dabei die Falten des Gewandes hoch; Spuren von Vergoldung und Farbe haben sich erhalten. So sicher wie etwas hat der Bildhauer in diesem Werk auf's Getreueste eine archaische Statue copirt; eine andere Replik davon findet sich in Venedig, und derselbe Typus kommt auch auf einem Gemälde des in den Gärten der Farnesina aufgedeckten römischen Hauses vor [1]). Studniczka hat meines Erachtens den Beweis erbracht, dass das Original eine Goldelfenbeinstatue der Artemis Laphria war, die zu Anfang des fünften Jahrhunderts durch Menaichmos und Soïdas ausgeführt wurde. Nachdem man sie aus Kalydon weggeschleppt hatte, war sie von Augustus um das Jahr 21 v. Chr. den Bewohnern von Patras geschenkt worden. Der Kaiser hegte für sie eine ganz besondere Verehrung; ein unmittelbar darnach geschaffener Typus kommt auf seinen Münzen vor, und während ihres Aufenthalts in Rom muss sie öfters copirt worden sein. Wenn die Repliken von Pompeji und Venedig uns nicht die unmittelbare Empfindung des Archaischen erwecken, so ist zu bedenken, dass eine Copie unmöglich alle jene naiven und doch zugleich kräftigen

Fig. 345. Artemisstatuette archaischen Stils aus Pompeji. Höhe: 1,078 m. (Neapler Museum.)

1) Ueber die Replik in Venedig vgl. Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 443; über das Gemälde aus den Gärten der Farnesina Mon. ined., XII, tav. 29, 1.

Züge im Stil der alten Meister wiedergeben kann. Dasselbe gilt von vielen anderen dieser Copien, wie von der Pallas Chigi in Dresden und von einer Münchener Athene [1]).

Die freien Nachahmungen verraten sich durch bezeichnende Einzelheiten: da sieht man einen Kopf von freier Stilisirung auf einen Körper von starrer Haltung aufgesetzt; oder es kommen Fehler in der Darstellung der Gewänder vor; oder Gewandmotive treten auf, die den alten Bildhauern fremd waren; auch eine geflissentliche Milderung gewisser conventioneller Eigenheiten, wie des unbehilflichen Lächelns und der schrägen Augenstellung ist oft bezeichnend für diese Werke; schliesslich gewisse Ungelenkigkeiten, die zu aufdringlich sind, als dass man nicht die Absicht spürte. Seit den Ausgrabungen auf Delos und auf der Burg von Athen besitzen wir sehr bestimmte Vergleichspunkte. Das Costüm und die Stellung der *κόραι* von der Akropolis kehren in einer ganzen Reihe archaisirender Statuen wieder [2]), so z. B. in einem zu Rom gefundenen Torso, bei dem man die Nachahmung sofort an den weniger steifen Falten und der kunstvollen Geziertheit erkennt, womit der Arm das Gewand hochhebt [3]). Das schlagendste Beispiel aber für offenkundig archaisirende Werke ist die Artemis in München [4]). Nur der Kopf mit seiner umständlichen Haarfrisur erinnert an den alten Stil, während der in weiche und tiefe Falten gelegte Chiton einer ganz anderen Kunstrichtung angehört.

Neben den blossen Copien nach archaisirenden Werken muss also auch die Existenz von wirklich archaisirenden Originalwerken zugegeben werden, und da erhebt sich nun, wie bei den neuattischen Reliefs, die Frage nach dem Zeitpunkt, der diesen archaisirenden Stil zuerst auftreten sah. Soll man etwa annehmen, dass er erst unter dem Einfluss jener Vorliebe für das Alterthümliche, die im ersten Jahrhundert nach Christus sich kundgiebt, in Aufnahme gekommen sei? Wenn, wie wir zu zeigen suchten, der archaisirende Stil im Relief schon zu Ende des fünften Jahrhunderts sich nach-

1) Friederichs-Wolters, Nr. 444, 446.

2) Vgl. die Aufzählung dieser Denkmäler in der erwähnten Abhandlung Ghirardini's (Bull. della commiss. comunale, IX, 1881, p. 135 ss.).

3) Ebenda, tav. V, 3.

4) Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 450. Baumeister, Denkmäler, I, S. 349, Fig. 371. Vgl. die in Rom bei S. Pietro in Vincoli, in der Schola der *ἱερὰ ξυστικὴ σύνοδος τῶν περὶ τὸν Ἡρακλέα* gefundene Statue: Bull. della commiss. comunale, 1891, p. 203, tav. VII.

weisen lässt, so kann dies Ergebniss auch auf die Rundfiguren ausgedehnt werden; man wird mit anderen Worten annehmen dürfen, dass seit den Zeiten des Kallimachos der alte Stil auch in Statuen gelegentlich nachgeahmt wurde. So war das vergoldete Palladion, das Nikias auf die Akropolis stiftete, ein archaisirendes Werk. An der schönen Athenestatue in Dresden[1]) ist der Chiton mit einem breiten Saume *(παρυφή)* verziert, auf dem Scenen der Gigantomachie in so freiem Stil dargestellt sind, dass sie in auffallendem Gegensatz zu der steifen sonstigen Gewandbehandlung stehen; gern möchte man darin ein archaisirendes Werk vom Ende des fünften Jahrhunderts erblicken[2]). Im vierten Jahrhundert geben die Bildhauer des öftern einer Statue freien Stils als Stütze eine archaische Statuette zur Seite; die aus Larnaka stammende Artemis in Wien liefert uns dafür ein Beispiel[3]); ähnliche Gruppirungen kommen auch bei den tanagräischen Figürchen nicht selten vor[4]). Dass die Vorbilder des eigentlich archaisirenden Stils über die griechisch-römische Epoche hinaufreichen, und dass die Neuattiker auch in dieser Kunstgattung Vorläufer hatten, kann uns nicht Wunder nehmen.

§ 3. DIE SCHULE DES PASITELES.

Unter den Künstlern, die es sich angelegen sein lassen, ihre Modelle bei den alten Schulen zu suchen, sind wir bisher nur Neuattikern begegnet. Neben dieser Schule hat man oft einer Gruppe von Künstlern, die man als Schule des Pasiteles zusammenfasste, eine Sonderstellung eingeräumt, indem man sie für Meister von einer gewissen Originalität ausgab, die sich von klar formulirten Kunstregeln leiten liessen und den Werken der alten peloponnesischen Schulen und im Besonderen den alten Bildhauern von Argos zwar ihr Proportionssystem und ihre künstlerischen Theorien entlehnten, sie aber durch unmittelbare Naturbeobachtung neu zu beleben gesucht hätten. Ehe wir in dieser Streitfrage unsere Ansicht aussprechen, müssen

1) Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 444; Brunn, Denkmäler, Nr. 149.

2) Furtwängler (Meisterwerke, S. 203) denkt an eine zur Zeit des Kallimachos ausgeführte Bronze.

3) R. von Schneider, Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen, V, 1887, Taf. I—II, und die anderen auf S. 7 aufgezählten Beispiele.

4) Sammlung Sabouroff, Taf. LXXXIII, XCIV.

wir die bekannten Vertreter dieser Schule, die wir durch drei Generationen verfolgen können, an uns vorüber ziehen lassen.

Pasiteles ist ein Grossgrieche[1]). Im Jahre 88 v. Chr. geniesst er die Vergünstigung der lex Plautia Papiria, die den griechischen Städten in Süditalien das Bürgerrecht verleiht, und wird römischer Bürger; er ist also ein Zeitgenosse des Pompeius. Er lebt zu Rom und besitzt schon einen gewissen Ruf zu der Zeit, wo der berühmte Schauspieler Roscius, der im Jahre 62 starb, auf der Höhe seines Ruhmes stand: auf einer ciselirten silbernen Vase stellt er einen Vorgang aus der Kindheit des Roscius dar, wie nämlich die Amme den kleinen Roscius eines Nachts in seiner Wiege von einer Schlange umstrickt findet und die zu Rath gezogenen Opferschauer dem Säugling eine ruhmreiche Zukunft vorhersagen. Dies toreutische Werk des Pasiteles fällt sicher in die Lebenszeit des Roscius; es begeistert den von Cicero begünstigten Dichter Archias zu einem Epigramm[2]). Wir haben also keinen Grund, die Schaffenszeit des Pasiteles, wie mehrfach geschehen, im zweiten Jahrhundert anzusetzen. Allerdings spricht Plinius von einem chryselephantinen Juppiter, den er für den nach 146 errichteten Tempel des Metellus geliefert habe[3]). Aber dieses Werk ist erst nach dem Tode des Metellus entstanden und fällt zweifellos in die Zeit, als Cäcilia, die Enkelin des Siegers über Makedonien, die von ihrem Grossvater erbauten Tempel neu herrichten liess[4]). Wenn aber Plinius[5]) Werke des Pasiteles in jener Porticus Octaviae erwähnt, die Augustus im Jahre 23 v. Chr. an der Stelle der alten Porticus Metelli errichtet hatte, so giebt uns das kein Recht, die Lebensdauer des Pasiteles bis in die Kaiserzeit auszudehnen. Die neue Porticus umschloss nämlich ältere Tempel, in denen sich Kunstwerke aus allen Epochen vereinigt fanden, darunter

---

1) Ueber Pasiteles vgl. Brunn, Griech. Künstler, 1, S. 595; Conze, Beiträge zur Gesch. der griech. Plastik, S. 24; Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos, Leipzig, 1870; Belot, Annuaire de la Faculté des Lettres de Lyon, 1, 1883; Waldstein, American Journal of Arch., 1887, I; Baumeister, Denkmäler, II, S. 1190; Wolters, Jahrb. des arch. Inst., XI, 1896, S. 3.

2) Cicero, de divinatione, I, 36. [Uebrigens hat nach dem Wortlaut dieser Stelle nicht die Vase des Pasiteles, sondern der Vorgang selbst (haec species) den Archias zu seinen Versen veranlasst. Dagegen dürfte Collignon Recht haben, wenn er die Worte Cicero's (hanc speciem argento caelavit) auf ein reliefgeschmücktes Silbergeschirr und nicht mit Overbeck (Griech. Plastik, II[4], S. 472) auf eine Statue deutet.]

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 39.

4) Vgl. Belot, a. a. O.

5) Plinius, Nat. Hist., 36, 34.

solche von Pasiteles' Hand. Als Zeitgenosse des Pompejus, Cicero und Archias gehört Pasiteles der ersten Hälfte des letzten vorchristlichen Jahrhunderts an.

Dieser grossgriechische, in Rom angesiedelte Künstler ist jedenfalls eine merkwürdige und interessante Erscheinung. Seine im Tempel des Metellus errichtete Juppiterstatue bezeugt, dass er mit Erfolg als Goldelfenbeinbildner thätig war. Seine toreutischen Arbeiten waren berühmt; man bewunderte u. a. die silbernen Spiegel, die seinen Namen trugen[1]). Die alten Autoren rühmen ihn als einen sorgfältigen und pünktlichen Bildhauer, der kein Werk ausführte, ohne zuvor ein genaues Thonmodell angefertigt zu haben, und der sich zu dem Satz bekannte, dass die „Arbeit in Thon die Mutter der Cälatur, der Erz- und Marmorbildnerei sei"[2]). Auch bezahlten die Kunstliebhaber seine Thonmodelle (proplasmata) mit grossen Summen. Beinahe wäre er das Opfer seiner peinlichen Gewissenhaftigkeit geworden. Als er eines Tages in einer Hafenstadt, wo man wilde Thiere aus Afrika ausschiffte, eine Löwenstudie modellirte, da entsprang ein Panther seinem Käfig und hätte ihn beinahe zerrissen. Interessant ist ferner Pasiteles als Gelehrter und Kunstschriftsteller: in fünf Bänden beschrieb er die berühmtesten Kunstwerke der ganzen Welt. Ueber keinen Künstler seiner Zeit besitzen wir so zahlreiche Nachrichten aus dem Alterthum, wie über ihn. Der Werth seiner Werke, die Vielseitigkeit seines Könnens erklären ja gewiss seinen Ruf; aber vielleicht spielt noch etwas Anderes dabei mit; auch ein Kritiker wie Varro musste ja seine Freude daran haben, einen Künstler zu loben, der civis Romanus und nicht nur einer von jenen hungrigen Griechen war, die nach Italien kamen, um dort ihr Glück zu machen.

Wenn wir auch von Pasiteles selbst kein Werk besitzen, so können wir doch von der Kunstweise eines seiner unmittelbaren Schüler uns eine Vorstellung verschaffen. Stephanos ist in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts thätig und führt für Asinius Pollio mehrere Statuen aus, die bei Plinius als Appiades bezeichnet

---

1) Plinius, Nat. Hist., 33, 130. Das war ein ganz neuer Luxus. Bekanntlich befindet sich im Schatz von Boscoreale ein schöner silberner Spiegel mit der Signatur des Polygnos. Héron de Villefosse, Gaz. des Beaux-Arts, 1895, II, p. 89s. Winter, Arch. Anzeiger, 1896, S. 76, Fig. 2.

2) Plinius, ebenda, 35, 155.

werden[1]). Seine Signatur ist uns an einer Statue der Villa Albani erhalten (Fig. 346)[2]). In dieser Inschrift, die auf den stützenden Baumstrunk eingegraben ist, rühmt er sich seines Lehrers und nennt sich „Stephanos, den Schüler des Pasiteles". Diese Statue, in der man den der pasitelischen Schule eigenen Stil hat erkennen wollen, stellt einen stehenden Jüngling dar, um dessen Haupt eine Siegerbinde geschlungen ist. Die Arme sind ergänzt; aber man kann sie sich leicht mit den in der Palästra gebräuchlichen Geräthen ausgestattet denken. Der Gesichtsausdruck hat etwas Herbes. Der Körperbau ist wie bei den alten peloponnesischen Statuen; aber die sehr weiche Ausführung, die zu den kräftigen Formen nicht recht passen will, ergiebt ein, ich möchte sagen, zwitterhaftes Aussehen. Mit Berufung auf diese Statue hat man nun ein ganzes Lehrgebäude aufgeführt und aus der Schule des Pasiteles eine hervorragende Gruppe von Künstlern gemacht, die angeblich vom Geist der Reaktion gegen den theatralischen Geschmack der Asiaten und den leblosen Idealismus der Neuattiker erfüllt waren und bei den alten Meistern des fünften Jahrhunderts in die Lehre gingen, um sie in freier Weise nachzuahmen; eine Schule von Toreuten, die ausschliesslich an den argivischen Bildhauern vor Polyklet sich gebildet hätten, um ihnen ihre gründliche Kenntniss der Natur abzulauschen[3]).

Seit wir die archaische Kunst besser kennen, ist uns die Originalität der „Pasiteliker" sehr verdächtig geworden[4]). Diese Statue des Stephanos, die man für eine originelle Schöpfung ansah, scheint nichts weiter als eine Copie zu sein, denn wir besitzen in einem Berliner Torso von viel entschiedenerem und frischerem Stil eine ältere Replik desselben Originals[5]). Man hat sich heute dahin geeinigt, dass Stephanos eine argivische Bronze, und zwar die Statue eines siegreichen Athleten, die zwischen den Jahren 470 und 460 durch einen Schüler des Agelaïdas zur Ausführung gekommen war,

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 38.

2) Helbig, Führer, II, 738. Abgebildet ist die Statue in der Arch. Zeitung, 1878, Taf. 15, S. 123; bei Kekulé, a. a. O., Taf. II, 2; Brunn, Denkmäler, Nr. 301. Ueber die Inschrift siehe Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 374.

3) Diese Ansicht wird vertreten von Brunn, Griech. Künstler, I, S. 595; Kekulé, Die Gruppe des Künstlers Menelaos, S. 42; Waldstein, American Journal of Arch., 1887, S. 1, und Baumeister, Denkmäler, II, S. 1190.

4) Siehe besonders die kritischen Bemerkungen Hauser's: Die neuatt. Reliefs, S. 182—187.

5) Flasch, Arch. Zeitung, 1878, Taf. 14. Beschreib. ant. Sculpt., Nr. 509.

als Modell benutzt haben dürfte, und dass seine eigene Leistung sich darauf beschränkt haben wird, die herbe Frische des peloponnesischen Stils abzuschwächen[1]). Wir wissen übrigens durch andere Zeugnisse, dass jenes argivische Original zahlreiche Nachahmungen hervorgerufen und gleichsam als Ausgangspunkt für sehr verschiedenartige Zusammensetzungen gedient hat. So kehrt in einer Gruppe des Neapler Museums, die unter dem Namen „Orest und Elektra" bekannt ist, derselbe Ephebe wieder, kenntlich an der archaischen Haarbehandlung und an den breiten, hochgezogenen Schultern; er ist hier in brüderlicher Vertraulichkeit mit einem Mädchen zusammengestellt, dessen Typus ebenfalls der peloponnesischen Kunst entlehnt ist, denn man bemerkt an ihr mehr als eine Uebereinstimmung mit den weiblichen Figuren der Giebel in Olympia (Fig. 347)[2]). Derselbe Ephebe kommt dann nochmals in der „Orest und Pylades" genannten Gruppe des Louvre vor; aber diesmal ist sein Genosse ein junger Mann, der sich durch weichliche und ausdruckslose Ausführung als persönliches Werk des Bildhauers verräth, der in dieser Figur aus allerhand argivischen

Fig. 346. Statue des Stephanos. (Rom, Villa Albani.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

1) Die Beweisgründe, auf die man sich dafür stützt, findet man am besten bei Studniczka, Röm. Mitth., 1887, S. 97 angegeben. Vgl. auch Furtwängler, 50. Programm zum Winckelmannsfeste, 1890, S. 135 ff.

2) Museo Borbonico, IV, 8; Raoul-Rochette, Mon. inédits, XXXIII, 1; Kekulé, Die Gruppe des Menelaos, Taf. II, 1; Brunn, Denkmäler, Nr. 306. [Vgl. Band I, Taf. VII—VIII.]

Elementen ein wenig glückliches Flickwerk zusammengearbeitet hat (Fig. 348)[1]). Alle diese Umstände machen klar, wie schlecht es mit der Originalität des Stephanos bestellt ist: er hat Copisten-

Fig. 347. „Orestes und Elektra.“ (Neapler Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur“.

oder meinetwegen Uebersetzerarbeit geleistet, aber nichts berechtigt uns, in der Statue der Villa Albani das Manifest einer neuen Schule zu erblicken.

1) Bouillon, I, 22, 1. Raoul-Rochette, Mon. inédits, XXXIII, tav. 33, 2—5; Brunn, Denkmäler, Nr. 307.

Der Beweis lässt sich auch noch auf anderem Wege erbringen. Hielten sich die Pasiteliker an eine Schulregel und an feste Stilgesetze, so müssten ihre Werke den Eindruck einer gewissen Ein-

Fig. 348. „Orestes und Pylades.“ (Louvre.)

heitlichkeit machen: das Gegentheil ist der Fall. Stephanos besitzt einen Schüler Namens Menelaos, der zur Zeit des Augustus oder Tiberius arbeitete und seinen Namen unter eine Statuengruppe des Museo Boncompagni gesetzt hat (Fig. 349)[1]. Eine Frau scheint

1) Helbig, Führer, II, Nr. 881; Brunn, Denkmäler, Nr. 309. Ueber die Inschrift vgl. Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 375.

ihren Sohn mit liebevoll ausgestreckten Armen zu empfangen; es liegt nahe, an eine zum Schmuck eines Grabes bestimmte Gruppe

Fig. 349. Die Gruppe des Menelaos. Höhe: 2 m. (Rom, Museo Boncompagni.)

zu denken. Möglicher Weise hat dem Künstler die Figurengruppe auf irgend einem attischen Grab des vierten Jahrhunderts als Vorbild gedient. Die Situation ist nur sehr unbestimmt angedeutet; fasst man die Haltung der Personen in's Auge, so kann man geradezu zweifeln, ob eine Scene der Trennung oder des Wiedersehens

hier dargestellt sein soll. Gewiss ist nur so viel, dass dies frostig correcte Werk mit der Natur des Stephanos gar nichts gemein hat und keinerlei Anlehnung an den altargivischen Stil verräth. Nichts spricht hier für eine bestimmte Schultradition.

Man darf auch nicht behaupten, die Schule des Pasiteles habe für sich allein das Monopol gehabt, den altpeloponnesischen Stil in Nachahmungen und Mischbildungen auszubeuten, sie allein habe die zur Zeit des Agelaïdas geschaffenen Typen wieder zu Ehren gebracht. Das hiesse doch, aus einem vereinzelten Zeugniss sehr kühne Folgerungen ziehen. Aber selbst zugegeben, dass dem so wäre, so müsste doch immerhin eingeräumt werden, dass auch die anderen anonymen Werke, die man den Pasitelikern zuschreibt, weiter nichts als mehr oder weniger zurechtgemachte Copien sind. Man sehe sich nur den 1853 in Pompeji gefundenen bronzenen Apollo des Neapler Museums an, der oft als charakteristisches Beispiel für die Kunstweise des Pasiteles angeführt wird (Fig. 350)[1]. Der griechisch-römische Bildhauer hatte zweifellos ein argivisches Modell vor sich. Ihm entnahm er den Körperbau im Allgemeinen und die Anordnung der Haare, die um einen Metallreif gerollt sind,

Fig. 350. Apollo, Bronzestatuette aus der Casa del Citarista in Pompeji. (Neapler Museum.)

1) Overbeck, Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 111, Nr. 1 und Atlas, Taf. XX, Nr. 26; Brunn, Denkmäler, Nr. 302.

unter dem spiralförmige Locken hervorquellen. Aber er hat sich seinem Vorbild gegenüber allerhand Freiheiten gestattet, denn indem er dem Gott Kithara und Plektron in die Hände gab, hat er aus ihm einen Kitharöden gemacht, ohne zu bedenken, dass ein nackter Kitharöde in der archaischen Kunst unerhört ist[1]). Unter seinem Meissel ist der kraftvolle Stil des Originals verflacht und gleichsam schlaff geworden; man erkennt das so recht, wenn man den Kopf des pompejanischen Apollo mit dem schönen Bronzekopf von der Akropolis vergleicht, der uns den wahren peloponnesischen Stil in all seiner herben Kraft offenbart[2]). Der griechisch-römische Künstler hat also nicht sowohl gewissenhaft copirt, als vielmehr frei übersetzt. Dasselbe Verfahren tritt uns bei einer ganzen Reihe von Statuen entgegen, die auf dasselbe Original zurückgehen[3]); so bei dem Apollo des Museums in Mantua, der neben einem Baume steht, an dessen Stamm eine Schlange emporklettert; so bei dem Apollo mit der Kithara im Palazzo Pitti; endlich bei dem Apollo Mazarin des Louvre, der gleichfalls ein Saiteninstrument hielt (Fig. 351). Das Originalwerk, das diesen drei Statuen in gleicher Weise zu Grunde liegt, ist zweifellos eine argivische Bronze aus der Schule des Agelaïdas[4]). Gewisse Einzelheiten in der Haltung abzuändern, den Figuren andere Attribute zu geben, den Stil zu mildern, darauf beschränkte sich die eigene Leistung dieser Künstler des ersten Jahrhunderts, die man also nicht wohl für Meister von ausgeprägter Eigenart halten darf.

Eine weitere Probe solcher Flickarbeit, die unharmonische Werke zwitterhaften Stils und unklaren Wesens ergeben musste, besitzen wir in einer Gruppe des Prado in Madrid, die früher in der Sammlung des königlichen Schlosses von San Ildefonso sich befand (Fig. 352)[5]). Die Attribute sind ergänzt, und deshalb will

1) Wolters (Jahrbuch des arch. Inst., XI, 1896, S. 1—10) glaubt übrigens, dass ein solcher Typus möglicher Weise in Sparta vorkam, und beruft sich dafür auf eine archaische Bronzestatuette, die in der Nähe des Amykleions gefunden wurde.

2) Musées d'Athènes, pl. 16. Vgl. Band I, Fig. 163.

3) Diese Repliken hat Overbeck (Griech. Kunstmythologie, III, Apollon, S. 111) aufgezählt. Ueber den Apollo Mazarin handelt in einem vortrefflichen Aufsatz Holleaux, Mon. grecs, Nr. 19—20, 1891/92, p. 45, fig. 1.

4) Furtwängler (Meisterwerke, S. 78) denkt an ein attisches Original, an das Werk eines Meisters, der bei den Argivern gelernt habe, und schlägt den Namen Hegias vor.

5) Hübner, Die ant. Bildwerke in Madrid, S. 73; Friederichs-Wolters, Nr. 1665; Brunn, Denkmäler, Nr. 308.

es nicht gelingen, diesen zwei vor einem Altar stehenden Jünglingen, denen ein archaisirendes Bild der Kore beigesellt ist, einen Namen zu geben. Der Bildhauer ist nicht davor zurückgeschreckt, zwei

Fig. 351. Apollo Mazarin. (Louvre.)

Typen zu vereinigen, die ganz verschiedenen Schulen entlehnt sind. Der Jüngling zur Rechten ist die sehr abgeflachte Replik eines polykletischen Typus und zweifellos die Statue eines jungen siegreichen Athleten. Bei dem zur Linken dagegen finden wir die für mehrere

praxitelische Gestalten, wie den Sauroktonos und ausruhenden Satyr, charakteristische Stellung. Da greifen wir es also mit Händen, wie diese erfindungsarmen Steinmetzen verfuhren und wie sie durch eine gewisse Gewandtheit im Zusammenflicken ihre Hohlheit verbargen.

Fig. 352. Gruppe von San Ildefonso. (Madrid, Museum.)
Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

Alles in Allem haben wir keinen Grund, der Schule des Pasiteles die bevorzugte Stellung auch fernerhin einzuräumen, die man früher für sie in Anspruch genommen hat. Wir vermögen in ihr keine wahrhaft schöpferische, eigenartige Schule zu erblicken, die im Studium der alten Vorbilder ein Mittel erkannt hätte, um zur Natur zurückzukehren. Stephanos und Genossen sind Copisten, geschickte Flickarbeiter, weiter nichts. Es wäre auch verkehrt zu

behaupten, diese Schule habe ausschliesslich der Nachahmung der vorpolykletischen Kunst von Argos sich gewidmet: sehen wir doch Menelaos eine ganz andere Richtung einschlagen. Und wenn man, wie Hauser meint, zu den Pasitelikern auch den Bildhauer Cossutius Kerdon zählen muss, von dem das Britische Museum zwei Statuen besitzt, so dürfte es schwer halten, in seiner Arbeit auch nur eine Spur von altargivischem Stil zu entdecken. Diese beiden sich völlig deckenden Statuen, die einen jungen Pan darstellen, sind Copien nach einem Original, das erst in der Schule Polyklet's geschaffen wurde [1]). Die Pasiteliker stellen sich also nicht in einen Gegensatz zu den Neuattikern, um eine Gruppe für sich mit eigenen Traditionen zu bilden. Auch sie sind Eklektiker, und wenn sie gelegentlich auf die strengen Werke des vollendeten Archaismus zurückgreifen, um sie dem Geschmack ihrer Zeit mundgerecht zu machen, so erklärt sich das aus der Nachfrage, die in den Kreisen der gelehrten Kunstliebhaber nach solchen Werken alten Stils bestand.

1) Ancient marbles, II, pl. 33, 43; Brunn, Denkmäler, Nr. 47; Löwy, Inschr. griech. Bildh., Nr. 376. Vgl. Hauser, a. a. O., S. 186.

DRITTES KAPITEL.

DIE SCHULEN KLEINASIENS UND DER ALEXANDRINISMUS.

§ 1. DIE SCHULEN KLEINASIENS.

Das künstlerische Leben im letzten Jahrhundert der römischen Republik ist sehr mannigfaltig. Wollte man einzig und allein in den Werken der Neuattiker und Pasiteliker Aeusserungen desselben erblicken, so würde man nur eine Seite desselben sehen. Neben den Förderern jener eklektischen Renaissance, deren Geschichte wir soeben skizzirt haben, bleibt auch noch für Künstler Raum, die den Gewohnheiten des hellenistischen Stils treu geblieben sind. So wenig sich dies bestreiten lässt, so schwer hält es andererseits, genau den Antheil zu bestimmen, der den verschiedenen Schulen, die unter den Diadochen die hauptsächlichen Pflegstätten der griechischen Kunst gewesen waren, an der Entwickelung der griechisch-römischen Plastik zukommt. Die Entscheidung dieser noch offenen Frage ist ohne ein vorheriges Studium der römischen Denkmäler nicht möglich. Ohne uns auf ein Gebiet zu begeben, das nicht mehr zu unserer Aufgabe gehört, wollen wir nur noch kurz untersuchen, in welchem Zustand diese Schulen vor der Errichtung des Kaiserreichs sich befinden und welche von ihnen das, was in der hellenistischen Ueberlieferung lebensfähig ist und Zukunft hat, mit dem grössten Geschick auch weiterhin zu pflegen wissen.

Die Schule von Pergamon geht zugleich mit dem Attalidenhause unter; nichts spricht dafür, dass sie auch noch im letzten vorchristlichen Jahrhundert an der Weiterentwickelung der Kunst sich betheiligte. Dagegen hat sie Vorbilder hinterlassen, die noch oft zu Rathe gezogen und nachgeahmt werden sollten. Doch wir reden jetzt nur von dem Einfluss, den lebende Künstler ausübten, und da finden wir in der Epoche, von der wir jetzt handeln, keinen

berufenen Vertreter der pergamenischen Schule [1]). Wenn man sich einen Begriff davon bilden will, in welchem Grade die von den pergamenischen Künstlern geschaffene Tradition in Kleinasien sich verflüchtigt hatte, so braucht man nur mit dem Fries des grossen Altars ein griechisch-römisches Werk zu vergleichen, das offenbar eine Nachahmung desselben sein will. Ich meine den Fries am Hekatetempel zu Lagina in Karien [2]). Er gehört aller Wahrscheinlichkeit nach der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts an und stammt aus der Zeit, wo das Hekataion von Lagina, das im Jahre 88 durch die Stratonikeia belagernden Truppen Mithridat's verwüstet worden war, nach dem kleinasiatischen Feldzuge Sulla's neu aufgebaut wurde. Die Sculpturen auf der Westfront enthalten gewisse Anklänge an die pergamenische Gigantomachie: ja mehrere Götter- und Gigantengestalten sind unmittelbar von dort herübergenommen. Aber in dieser eintönigen, frostigen Composition lebt keine Spur mehr von dem mächtigen Schwung, der die Bidhauer der Attaliden beseelte.

Zu Ende des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts steht die Schule von Rhodos noch in hoher Blüthe. Ein rhodischer Bildhauer Philiskos arbeitet im Jahre 146 für Metellus [3]). Der Laokoon gehört dem Beginn des ersten Jahrhunderts an. Die Thätigkeit dieser Schule erlahmt erst mit der Plünderung der Stadt durch Cassius im Jahre 43. Stösst man auch nach dieser Zeit noch auf die Namen rhodischer Künstler, so sind dies doch Namen ohne Klang, bei denen wir nicht länger verweilen wollen [4]). Auch in den grossen Städten Kleinasiens hielt sich die künstlerische Production zum mindesten ebenso lange wie auf Rhodos, wenn nicht länger. Ephesos ist die Heimat einer Künstlerfamilie, in der abwechselnd die Namen Menophilos und Agasias vorkommen. Gleich vielen attischen Bildhauern jener Zeit arbeiten auch diese ephesischen Künstler für Delos, angelockt durch den Aufschwung der heiligen Insel, die der Sitz

1) Ein Bildhauer aus Pergamon, dessen Signatur (*Μηνᾶς Αἴαντος Περγαμηνὸς ἐποίησεν*) wir durch eine Inschrift aus Magnesia am Sipylos kennen, scheint noch ins zweite Jahrhundert zu gehören (Mylonas, Revue de Philologie, avril-juin, 1896).

2) Die Sculpturen von Lagina befinden sich jetzt im Kaiserlichen Museum zu Constantinopel. Mehrere Bruchstücke dieses Frieses waren durch Newton, dann durch Benndorf und Niemann gefunden worden. Eine weitere Anzahl kam im Jahre 1891 durch Legrand und Chamonard zum Vorschein. Die bei den Ausgrabungen der französischen Schule von Athen gefundenen Reliefs sind von Chamonard im Bull. de corresp. hellén., XIX, 1895, p. 235, pl. X—XV veröffentlicht worden.

3) Plinius, Nat. Hist. 36, 34; Brunn, Griech. Künstler, I, S. 468.

4) So wird z. B. ein Euprepes erwähnt: Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 303.

einer wichtigen Römercolonie geworden war. Gegen das Ende des zweiten Jahrhunderts und zu Anfang des folgenden ist ein gewisser Agasias, des Menophilos Sohn, in Delos ansässig und stellt sein Talent in den Dienst der italienischen Colonie. Die Zeit seines künstlerischen Schaffens lässt sich aus den Widmungstafeln zweier Statuen, die seinen Namen tragen, ermitteln; die eine stellte den Gaius Billienus dar, der sich im letzten Jahrzehnt des zweiten Jahrhunderts um das römische Consulat bewarb, und die andere den Q. Pompeius Rufus, den Consul des Jahres 88. Um eben diese Zeit arbeitete Agasias für die italienischen Kaufleute, welche die Porticus Tetragona errichten liessen, die Statue eines römischen Finanzmannes von Delos [2]). Man darf also das Jahr 97 etwa als den Zeitpunkt bezeichnen, wo seine Werkstatt in Blüthe stand; jedenfalls scheinen seine Werke älter zu sein als die Einnahme von Delos durch Mithridat's Generale im Jahre 88; denn Inschriften bezeugen, dass zwei seiner Statuen, die zweifellos durch die pontischen Soldaten verstümmelt waren, durch den Bildhauer Aristandros aus Paros ausgebessert wurden [3]). Der Sohn dieses Agasias zeichnet seine Werke als „Menophilos, des Agasias Sohn"; er führt für den Apollotempel auf Delos ein Weihgeschenk aus, dessen Sockel zwischen den Jahren 23 und 12 v. Chr. bei einem zu Ehren der Julia, der Frau Agrippa's, errichteten Denkmal abermals Verwendung findet [4]).

Mit einem anderen Zweig derselben Familie möchten wir gern den Urheber einer berühmten Statue des Louvre, den sogenannten Borghesischen Fechter, in Verbindung bringen (Fig. 353). Der Bildhauer desselben nennt sich „Agasias, des Dositheos' Sohn, von Ephesos". Wenn man eine sehr ansprechende Genealogie gelten lässt, die S. Reinach und Löwy in Vorschlag gebracht haben [5]), so wäre

1) Löwy, a. a. O., Nr. 287 und 289.

2) Fougères, Bull. de corresp. hellén., 1887, S. 269.

3) Löwy, a. a. O., Nr. 287, 288. Vgl. Homolle, Bull. de corresp. hellén., V, 1881, p. 462.

4) Homolle, Mon. grecs., 1879, p. 50. Löwy, a. a. O., Nr. 291.

5) Der von S. Reinach (Bull. de corresp. hellén., VIII, 1884, S. 183) und von Löwy (Inschr. gr. Bildh., S. 205) vorgeschlagene Stammbaum sieht folgendermaassen aus:

Agasias.

Menophilos I.	Dositheos.
Agasias, des Menophilos Sohn (Delos, um das Jahr 97).	Agasias (Urheber des Borghesischen Fechters, zwischen 110 und 86).
Menophilos II. (Delos).	

der Urheber der borghesischen Statue ein Zeitgenosse jenes Agasias, der um das Jahr 97 in Delos arbeitet, und sein Werk würde demnach zwischen die Jahre 110 und 86 v. Chr. fallen. Es ist in An-

Fig. 353. Kämpfender Grieche, genannt der „borghesische Fechter". (Louvre.) Nach „Brunn-Bruckmann, Denkmäler griechischer und römischer Sculptur".

tium in den Trümmern eines kaiserlichen Landhauses aufgefunden worden; dorthin war es sicher aus Griechenland überführt worden [1]). Hat man es als Einzelstatue aufzufassen, oder gehörte es zu einer Gruppe? Und welcher Name gebührt ihm eigentlich? O. Rayet

1) Ueber die borghesische Statue vgl. den Text zu Rayet, Mon. de l'art antique, II, pl. 64—65. [Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1425.]

hat auf die alte Vermuthung Quatremère de Quincy's zurückgegriffen und den „Fechter“ als siegreichen Hoplitodromos erklärt, der soeben am Ziel der Rennbahn anlangt und nun triumphirend den schweren, seinen linken Arm belastenden Schild emporschwingt. Ich neige mehr zu der von Visconti entwickelten Ansicht, wonach hier ein Krieger zu erkennen ist, der gegen einen Berittenen kämpft und sich mit dem Schilde deckt, während er seinen Blick fest auf den Gegner richtet. Ist dem so, dann hätte die Figur ursprünglich zu einer Gruppe gehört, und die eigene Leistung des Agasias bestände wohl einzig und allein darin, dass er einen Kriegertypus, der von einem älteren Meister geschaffen war, als Einzelfigur behandelt hätte. Aber welches nun auch sein Antheil an der Erfindung ist, er zeigt sich jedenfalls noch ganz durchdrungen von den naturalistischen Anschauungen der asiatischen Schule. Dieser sehnige, schlanke Körper, dessen hagere Musculatur bis ins Kleinste genau angegeben ist, erscheint uns wie ein Stück Anatomie. „Wenn irgend etwas in der Ausführung zu tadeln ist, so ist es das Uebermaass von Fleiss und Genauigkeit; der Künstler kennt zu genau die einzelnen Sehnen, den Verlauf und die Umrisse eines jeden Muskels, das Spiel der verschiedenen Gelenke, die Form der einzelnen Knochen, er bringt es nicht über sich, irgend eine Einzelheit mit Stillschweigen zu übergehen; er sagt uns Alles, mit der Schärfe, die einer wissenschaftlichen Abhandlung besser anstände als gerade einem Kunstwerk[1])“. Man hat den „Fechter“ mit den pergamenischen Sculpturen zusammengestellt[2]), und gewiss, die naturalistische Richtung, die Vorliebe für heftige Bewegungen berechtigen dazu. Man sollte nur nicht gleich daraus eine Verwandtschaft der Schulen folgern und den Agasias als verspäteten Vertreter des pergamenischen Stils betrachten wollen. In Bezug auf genaue, tadellose Behandlung des Anatomischen steht sein Werk dem Laokoon nicht minder nahe als den Pergamenern; auch den Grundsätzen der rhodischen Schule entspricht es in jeder Hinsicht. Und unseres Erachtens war zu Beginn des ersten Jahrhunderts, als die borghesische Statue geschaffen wurde, Rhodos mehr als Pergamon die Stätte, wo die kleinasiatischen Bildhauer sich ihre Anregungen holten.

---

1) O. Rayet, Mon. de l'art antique, a. a. O.

2) S. Reinach, Bull. de corresp. hellén., XIII, 1889, p. 119. Vgl. übrigens die Einwände, die Wolters (Athen. Mitth., XV, 1890, S. 193) dagegen erhebt.

Findet der hellenistische Naturalismus immer noch Anhänger, so geht auch die Tradition der malerischen Plastik nicht unter. Ein Zeitgenosse des Agasias, Archelaos von Priene, des Apollonios' Sohn, liefert uns eine merkwürdige Probe davon in jenem Relief des Britischen Museums, das die Apotheose Homer's zum Gegenstand hat (Fig. 354)[1]. Man fand dies Denkmal in Bovillae, nahe bei dem Heiligthum, das Tiberius im Jahr 16 n. Chr. zu Ehren der Gens Julia gegründet hatte. In mehrere Streifen eingetheilt verräth die Composition deutlich die Anwendung eines in der Malerei herkömmlichen Verfahrens, wie uns dies mehr als einmal in der hellenistischen Zeit begegnet ist. Der Künstler hat als Hintergrund seines Reliefs die felsigen Abhänge des Parnass dargestellt. Auf seinem Gipfel thront majestätisch Zeus. Auf einem Felsvorsprung, etwas tiefer, steht Mnemosyne, die Mutter der Musen, und kehrt ihr begeistertes Antlitz dem Göttervater zu, während Kalliope zu ihren Schwestern als Botin des höchsten Gottes niederschwebt. Der nächst untere Streifen zeigt Klio mit ihren Täfelchen, dann Melpomene, in der Stellung eines tragischen Schauspielers, ferner Erato mit der Kithara und endlich Euterpe, die ihre Doppelflöte zum Himmel erhebt. Im nächstfolgenden Streifen sieht man Terpsichore sitzen; dann Urania mit dem Globus und Polyhymnia, genau in der Haltung der bekannten Statue des Louvre. Sie richtet ihren Blick nach dem Eingang der korykischen Grotte, in deren Mitte der delphische Omphalos dargestellt ist; links davon steht Apollo als Kitharöde, rechts Thalia. Am rechten Ende dieses Streifens hat der Bildhauer die Statue eines Dichters angebracht, der auf einem Dreifuss steht; es lässt sich nicht entscheiden, ob er den Olen oder den Hesiod oder sonst einen bei den pythischen Spielen preisgekrönten Dichter damit gemeint hat. Auffallender Weise lässt der Künstler im untersten Streifen den malerischen Stil fallen und kehrt zu der für Weihreliefs üblichen Darstellungsart zurück. Hier findet nun die Scene der Apotheose ihre Stelle: eine Reihe allegorischer Figuren, die durch Inschriften erklärt werden, füllen den Raum. Links ist die Hauptgruppe: Homer sitzt auf seinem Thron

1) Die Literatur findet man bei Friederichs-Wolters, Gipsabg., Nr. 1629. Vgl. S. Reinach, Gaz. arch., 1887, pl. 18; Brunn, Denkmäler, Nr. 50. S. Reinach hat für einige der Figuren eine neue Erklärung gegeben und eine davon in glücklicher Weise mit einer Terracotta von Myrina zusammengestellt.

zwischen zwei kleinen, knieenden Figuren, die als Ilias und Odyssee bezeichnet sind; hinter dem Thron hält die Zeit *(χρόνος)* die Hand-

Fig. 354. Die Apotheose Homer's. Relief des Archelaos von Priene. (Britisches Museum.)

schrift der beiden Epen, während die „bewohnte Erde" *(οἰκουμένη)* den Dichter bekränzt. Links vom Opferaltar steht der Mythos, rechts die Geschichte; sie streut Weihrauch in die Flammen. Weiter rechts erhebt die Dichtkunst in Begeisterung zwei brennende Fackeln;

Tragödie und Komödie, die hinter ihr stehen, scheinen mit theatralischen Gesten zu declamiren. Den Schluss macht eine Gruppe von Figuren; es sind die Natur, die Tugend, die Erinnerung, die Wahrhaftigkeit und die Weisheit; sie stellen die Vorzüge dar, die das Alterthum an den homerischen Gedichten bewundernswerth fand.

Der Künstler hat, wie man sieht, in dieser merkwürdigen Darstellung die verschiedenartigsten Dinge vereinigt; den malerischen Stil mit dem classischen Reliefstil, Typen der statuarischen Kunst mit solchen, die er vielleicht der allegorischen Malerei entlehnte. Wir besitzen in diesem Werk einen zuverlässigen Beleg für den Aufschwung gelehrter Forschung, den die homerischen Gedichte in Alexandria hervorriefen [1]). Merkwürdiger Weise hat man in demselben Bovillae eine jener tabulae Iliacae gefunden, auf denen die trojanischen Sagen illustrirt sind und deren alexandrinischer Ursprung im höchsten Grade wahrscheinlich ist. Aber wenn die tabulae Iliacae auch zum grossen Theil aus römischer Zeit stammen, so folgt daraus noch keineswegs, dass unser Reliefbild erst zur Zeit des Tiberius entstanden ist. Es ist ein Werk von durchaus hellenistischer Eingebung, das gewiss noch dem Ende des zweiten Jahrhunderts v. Chr. angehört. Streiten lässt sich darüber, ob es seinem Stil nach rein asiatisch ist, oder ob man zum Theil auch alexandrinischen Einfluss darin zu erkennen hat. Unseres Erachtens beschränkt sich der Alexandrinismus bei dem Werk des Archelaos auf die Wahl des Gegenstands. Die Vorbilder, die der Meister verwendet hat, konnte er unschwer in Smyrna oder in den anderen Städten finden, die sich um die Ehre stritten, dem Homer das Leben gegeben zu haben.

Agasias und Archelaos sind zu Beginn des ersten Jahrhunderts noch immerhin erhebliche Vertreter der hellenistischen Ueberlieferung. Aber als die Schule von Rhodos, wie vorher schon die von Pergamon, zu verfallen beginnt, da giebt es in den kleinasiatischen Landen keinen erheblichen Mittelpunkt mehr, an dem die Lebensfähigkeit der hellenistischen Schule sich hätte bethätigen können. Wir stossen fortan nur noch auf klanglose Namen wie Talestes, Epikrates, Athanodoros, Menodoros [2]). Ein gewisser Herakleides aus Ephesos thut sich mit einem anderen Bildhauer Namens Harmatios

---

1) Vgl. die Bemerkungen von Michaelis in Otto Jahn's Griech. Bilderchroniken, S. 81, Anm 410.
2) Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 300—306.

zusammen, um die mittelmässige Statue eines Mannes in römischer Kleidung auszuführen, die jetzt im Louvre steht und sich in nichts über den Durchschnitt der ikonischen Bildnisse aus der römischen Kaiserzeit erhebt [1]). Unter den Kaisern liefert Kleinasien nach Rom eine Menge von Steinmetzen, von denen die Bildhauerei gewerbsmässig betrieben wird. Die karische Stadt Aphrodisias ist jetzt der Sitz einer lebhaften und überaus blühenden Kunstthätigkeit: wir besitzen zahlreiche Signaturen von Bildhauern, die aus dieser Stadt gebürtig sind [2]); ihre Werke findet man überall, in Rom, in Olympia, in Syrakus, ja selbst auf Kreta. Soweit diese Werke auf uns gekommen sind, erwecken sie freilich von der Originalität dieser Meister von Aphrodisias keine sehr schmeichelhafte Vorstellung. Eine in Sorrent gefundene Athletenstatue, die den Namen des Kobla[nos?] von Aphrodisias trägt, ist die Copie nach einem Original des fünften Jahrhunderts [3]). Das Porträt eines sitzenden Mannes im Museo Boncompagni, als dessen Urheber sich Zenon, des Attinas' Sohn, bekennt, ist die Replik eines Typus, der lange vor der Kaiserzeit erfunden worden war [4]). Die bekanntesten unter diesen Bildhauern von Aphrodisias sind Aristeas und Papias, zwei Zeitgenossen Hadrian's. Ihre Namen liest man an der Basisplatte zweier Statuen aus dunkelgrauem Marmor, die im capitolinischen Museum als Gegenstücke aufgestellt sind; sie standen zweifellos einst in derselben Weise in der Villa Hadrian's, von wo sie in das Museum gelangten [5]). Einerseits sehen wir da einen alten Kentauren mit rückwärts gebundenen Armen und zurück gelegtem Oberkörper; er wendet sein von Schmerz verzerrtes Antlitz dem kleinen Quälgeist zu, der auf seinem Rücken sitzt. Dieser Quälgeist ist der Liebesgott, der freilich bei der capitolinischen Statue jetzt fehlt, den wir

1) Löwy, ebenda, Nr. 293.

2) Man findet da Künstler wie Flavius Zenon; Zenon, des Attinas' Sohn; Zenon, Sohn des Alexandros; Polyneikes, Menestheus, Attikianos. Löwy, ebenda, Nr. 364—373. Ueber die Bildhauer von Aphrodisias s. Visconti, Bullett. comunale di Roma, 1886, p. 207 und p. 316 ss. Auch in einer Inschrift von Hypaipa werden Marmorstatuen aus Aphrodisias (*ἀνδριάντας μαρμαρίνους ἀφροδεισιακούς*) erwähnt: S. Reinach, Chroniques d'Orient, p. 160.

3) Sogliano, Atti della r. Accademia di Napoli, XIV, 1889—1890, p. 45 ss. Kalkmann (53. Programm zum Winckelmannsfest, 1893, Taf. III, S. 33) bringt das Original mit der Schule Myron's in Verbindung.

4) Helbig, Führer, II, Nr. 853.

5) Helbig, Führer, I, 508 und 509. Wegen der Signaturen vgl. Löwy, Inschr. gr. Bildh., Nr. 369.

aber bei einer Replik im Louvre noch auf dem Rücken des Kentauren sitzen und den einen Arm nach dem Kopf seines Opfers

Fig. 355. Kentaur des Aristeas und Papias, Statue in dunkelgrauem Marmor. (Rom, capitolinisches Museum.)

ausstrecken sehen, als schlage er nach ihm mit einer Peitsche (Fig. 355)[1]. Ganz anders das Gegenstück, der junge Kentaur. Der an seinem Rücken noch sichtbare Ansatz von einer sitzenden Figur belehrt uns, dass auch er einem Eros als Reitpferd dient;

---

1) Fröhner, Notice, Nr. 299.

aber ihm bereitet sein Reiter keinerlei Beschwerde. Ein fröhliches Lachen überstrahlt sein derbes Satyrgesicht; mit erhobener Rechten schlägt er voll Freude ein Schnippchen*); mit dem Schweif peitscht er die Luft, während er munter von dannen trabt. Sicherlich haben Aristeas und Papias an der Erfindung dieser beiden Gruppen keinerlei Antheil; ihr Verdienst beschränkt sich darauf, mit der Pünktlichkeit vollendeter Toreuten in ein schwer zu bearbeitendes Material genau den Stil ihrer Vorbilder übertragen zu haben. Diese Vorbilder selbst aber gehören zweifellos der Diadochenzeit an. Der Contrast, auf den es ihr Urheber abgesehen hatte, entspricht in seiner etwas gekünstelten Spitzfindigkeit durchaus dem Geist der hellenistischen Zeit; man könnte den hier verkörperten Gedanken in eines jener kurzen Epigramme, wie sie die alexandrinische Poesie so liebt, zusammenfassen und etwa folgendermaassen wiedergeben: „Die Liebe, die dem Alter zur Qual wird, ist für die Jugend ein gern gesehener Genosse."

Soweit wir das zu beurtheilen vermögen, haben die kleinasiatischen Schulen beim Beginn der kaiserlichen Zeit alle Originalität eingebüsst. Sie halten an der überkommenen Technik fest und liefern tüchtige Steinmetzen und Copisten; aber sie besitzen nichts mehr von jener schöpferischen Kraft, die ihnen im Zeitalter der Attaliden eine bevorzugte Stellung gesichert hatte. Anderswo liegt jetzt der schaffensfrohe Mittelpunkt, wo der Hellenismus auch weiterhin sich frisch entfaltet und lebenskräftig und siegesgewiss genug bleibt, um dem kaiserlichen Rom seine Herrschaft aufzuzwingen.

§ 2. DER ALEXANDRINISMUS.

In dem Augenblick, wo Aegypten römische Provinz wurde (30. v. Chr.), erstrahlte die dortige hellenistische Cultur im vollsten Glanze. Auch unter den letzten Ptolemäern war Alexandria die mächtigste Pflegstätte des Hellenismus in der ganzen griechischen Welt geblieben. Die Pflege der Wissenschaften hatte nichts von ihrer Nachhaltigkeit verloren; das Kunstgewerbe blühte mehr denn je. Die Kunst lebte dort nicht, wie in Athen, ausschliesslich von Erinnerungen und begeisterte sich nicht bloss an vergangener Grösse;

*) [Dieser glückliche Zug gehört übrigens der Ergänzung an.]

die alexandrinische Kunst war eine durchaus lebendige und verfolgte unaufhaltsam und unentwegt die Ziele des Hellenismus. Für die Geschichte der menschlichen Gesittung im Allgemeinen ist der Augenblick, wo Rom und das römisch gewordene Aegypten in unmittelbare Berührung treten, ungemein folgenreich. Es ist allbekannt, welchen Einfluss Alexandria auf die Sitten, die Religion und Literatur der Römer von nun an ausübt. Wollten wir die Tragweite dieses Einflusses auf dem Gebiet der Kunst ermessen, so müssten wir die uns gesteckten Grenzen überschreiten; wir müssten die Denkmäler Pompejis darauf hin prüfen und den alexandrinischen Einfluss auf die Decorationsmalerei und auf die Einrichtung des römischen Hauses, ja auf die Gestaltung des Hausgerätes verfolgen. Wir können uns auf eine solche Untersuchung nicht einlassen; ohnehin steht längst fest, was sie ergeben würde[1]).

Man weiss in der That ganz genau, wie viel in der pompejanischen Malerei auf alexandrinische Vorbilder zurückgeht. Aus Aegypten stammt ursprünglich jener älteste Decorationsstil, den man den Incrustationsstil genannt hat und der in Stuck die buntfarbige Marmorverkleidung der alexandrinischen Paläste nachahmt[2]). Als dann später (um das Jahr 80 v. Chr.) in Rom ein zweiter decorativer Stil, der sogenannte Architekturstil, aufkommt, so geht auch dieser auf alexandrinische Erfindung zurück. Die Maler, die das Haus des Germanicus auf dem Palatin, sowie das im Jahre 1878 im Garten der Farnesina aufgedeckte Haus und die Casa del citarista in Pompeji ausmalen, bilden auf den Wandflächen eine kunstvolle und überreiche, aber der Wirklichkeit entsprechende Architektur ab, die Architektur der vornehmen hellenistisch-ägyptischen Wohnhäuser. Ebenso erfährt die plastische Decoration die Einwirkung jenes malerischen Stils, dessen reiche Blüthe wir in den hellenistischen Reliefs sich entfalten sahen[3]). Wir besitzen ein sehr beachtenswerthes Beispiel dafür in den Stuck-

1) Vgl. Helbig, Untersuch. über campan. Wandgemälde; P. Girard, La peinture antique, p. 326.

2) Vgl. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, Berlin, 1882, S. 123.

3) Vgl. Schreiber, Die Wiener Brunnenreliefs. In einer sehr lehrreichen Arbeit über den Ursprung des „augusteischen Stils“ macht Wickhoff (W. von Hartel und Franz Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien, 1895, S. 23) den Vorschlag, die Mehrzahl der hellenistischen Reliefs in die Zeit des Augustus zu setzen. Er lässt im Uebrigen gelten, dass sie noch zur hellenistischen Kunst gehören; aber er sieht darin das Werk griechischer Künstler, die sich dem römischen Geschmack unterwerfen. Schreiber hat diese Ansicht Wickhoff's im Jahrbuch des arch. Inst., XI, 1896. S. 78, einer Kritik unterzogen.

reliefs, welche die Gewölbe zweier, zum Haus in der Farnesina gehöriger Gemächer schmücken[1]), und dies Beispiel ist um so werthvoller, als das fragliche Haus in der Zeit des Augustus erbaut worden ist. In sehr vornehmer, ornamentaler Umrahmung sieht man da in zierlichem Relief behandelte Bildchen, die ganz und gar im hellenistischen Geschmack gehalten sind. Weidende Stiere, Landschaften mit Landhäusern, Thürmen, Heiligthümern; bakchische Scenen, Genrescenen, wie die mit den Morraspielern[2]), ländliche Opfer, Frauen, die den Sockel einer priapischen Herme mit Guirlanden schmücken, alles das erinnert an alexandrinische Reliefdarstellungen. Die vorzügliche stilistische Behandlung verräth eine griechische Hand. In dem kleinen Stuckrelief, das wir in Fig. 356 abbilden, erkennt man leicht jene klare und scharfe Modellirung, jenen geistreichen Zug, wie sie für die von den Römern so geschätzten „Cabinetstücke in Relief" bezeichnend sind. So geben uns die Stuckarbeiten aus dem Haus der Farnesina eine sehr gute Vorstellung von dem, was man zutreffend den „alexandrinischen Empirestil" genannt hat.

Ein weiterer Beweis für das Ansehen, dessen sich die griechisch-ägyptische Kunst in Rom erfreut, ist die Versessenheit, mit der die römischen Kunstliebhaber die Werke der alexandrinischen Goldschmiede zu erwerben suchen. Schon zu Cicero's Zeiten gehört es zum guten Ton, dass man einige jener künstlerisch ciselirten Silbergeräthe besitzt, die nun vollends in der Kaiserzeit den Stolz der Sammler ausmachen[3]). So viel uns bekannt, ist es bis jetzt unbestritten, dass Alexandria gegen Ausgang der Republik gleichsam der Hauptfabricationsplatz für solche toreutische Meisterwerke war[4]). Mehrere von den in Bernay und Hildesheim gefundenen Gefässen verrathen alexandrinischen Geschmack; ihre reiche Decoration, ihre Reliefdarstellungen, männliche und weibliche Kentauren, schäkernde und neckende Eroten, Satyrn und Bakchantinnen, das Alles entspricht jener geistreich zugespitzten Kunst, wie sie in der Hauptstadt der Ptolemäer sich entwickelt hatte. Diese von Th. Schreiber in glänzender Weise aufgestellte Theorie erfährt eine neue Be-

---

1) Mon. inediti, Supplemento, Berlin, 1891, tav. 32—36. Vgl. J. Lessing und A. Mau, Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses aus der Zeit des Augustus, Berlin, 1891.

2) Ich habe dies Bruchstück in der Gaz. arch., 1885, pl. 10, veröffentlicht.

3) Cicero, in Verrem, II, 4, 21.

4) Diese Ansicht hat Th. Schreiber in seiner wichtigen Abhandlung, Die alexandrinische Toreutik, I. Theil (Abhandl. der königl. sächs. Gesellsch. der Wissensch., 1894) zuerst entwickelt.

stätigung durch den Schatz von Boscoreale [1]). Die beiden Becher mit Skeletten, auf denen der Künstler Dichter und Denker von Griechenland zu einem Todtentanz vereinigt dargestellt hat, „weisen nach jener Stadt der Gelehrten und Spötter, die seit der Zeit der Ptolemäer der regsamste Mittelpunkt des hellenischen Lebens geworden war" [2]). Auch die mit Störchen verzierten Gefässe entsprechen dem fein beobachtenden und für Humor empfänglichen

Fig. 356. Ländliche Opferscene. Stuckrelief aus dem römischen Haus im Garten der Farnesina. (Rom, Thermenmuseum.)

Sinn der Alexandriner. Die so schnell berühmt gewordene Schale, deren Reliefemblem die Stadt Alexandria in der Gestalt eines Weibes darstellt, trägt gewissermaassen den Stempel ihrer Herkunft an sich (Fig. 357). Diese allegorische Figur ist in der Auffassung durchaus griechisch-ägyptisch: sie hat sich die Kopfhaut eines Elephanten über das Haupt gezogen und hält in der einen Hand die Uräusschlange, in der anderen ein Füllhorn, aus dem der Halbmond der Isis hervorschaut, während noch andere Abzeichen, wie das Sistrum der Isis und die Kornähre als Sinnbilder der Fruchtbarkeit Aegyptens sie umgeben. Da der Schatz von Boscoreale beim

1) Héron de Villefosse, Gaz. des Beaux-Arts, II, 1895, und Comptes rendus de l'Acad. des Inscr., 1895, p. 575 ss. Vgl. Winter, Jahrbuch des arch. Inst., XI, 1896, Arch. Anzeiger, S. 83. Michaelis, Preussische Jahrbücher, Bd. 85, 1896, S. 17—56.

2) Héron de Villefosse, Comptes rendus, 1895, p. 586.

Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 n. Chr. in seinem Versteck geborgen wurde, so erhalten wir dadurch sehr wichtige Anhaltspunkte über die Entstehungszeit dieser Werke. Offenbar haben alexandrinische Goldschmiede Ausgangs der Republik oder zu Beginn der

Fig. 357. Silberne Schale mit dem Brustbild der Alexandria. (Schatz von Boscoreale, Louvre.)

Kaiserzeit diese meisterlich gearbeiteten Gefässe ciselirt; und wenn auch einige Stücke darunter sind, die römische Arbeit zu verrathen scheinen, so ruht doch auch auf ihnen ein Abglanz hellenistischer Kunst.

Schwieriger ist es, den Einfluss festzustellen, den der Alexandrinismus auf die Plastik des letzten, vorchristlichen Jahrhunderts ausgeübt hat; doch ganz an Belegen fehlt es auch hierfür nicht. So darf man alexandrinischen Ursprung für die Vorlagen voraussetzen, nach denen die tabulae Iliacae gearbeitet wurden, jene

Reliefbildchen mit Scenen aus der homerischen Sage, die in der Kaiserzeit als illustrirte Handbücher für Gelehrte und Schulknaben dienten [1]). Die Uebereinstimmung, die gelegentlich zwischen den Darstellungen der tabulae Iliacae und denen auf Sarkophagen und

Fig. 358. Die borghesische Vase. (Louvre.)

in Wandgemälden obwaltet, gestattet den Schluss auf gemeinschaftliche Vorbilder; und zwar kann man die Erfindung dieser Compositionen, die durch die gelehrten, im Museum der Ptolemäer mit besonderem Eifer betriebenen Studien nahegelegt wurden, ohne

1) Vgl. Otto Jahn, Griech. Bilderchroniken; Brüning, Jahrbuch des arch. Inst., IX, 1894, p. 136 ss.

Weiteres für Alexandria in Anspruch nehmen. Der Alexandrinismus drängt sich sogar in die Erzeugnisse der Neuattiker ein, die gelegentlich ihren conventionellen Stil und ihre archaisirenden Motive bei Seite legen, um in der hellenistischen Plastik nach Vorlagen zu suchen. Hauser hat es im höchsten Grade wahrscheinlich gemacht, dass eine ganze Reihe von Marmorvasen, unter denen der Krater Borghese des Louvre (Fig. 358)[1]) am bekanntesten ist, Nachahmungen alexandrinischer Werke sind: Dionysos, der sich auf eine kitharaspielende Mänade stützt, trunkene Silene, Bakchantinnen und Satyrn, die in lärmendem Bakchanal dahinstürmen, das ist entschieden ein Vorwurf, der an hellenistische Compositionen erinnert; das gänzliche Fehlen von archaischen Figuren auf diesen Marmorvasen, die Aehnlichkeit gewisser Motive mit solchen, die bei alexandrinischen Toreuten beliebt waren, das Alles scheint darauf hinzuweisen, dass gelegentlich selbst die Neuattiker ihre Blicke auf die aus dem ptolemäischen Aegypten stammenden Vorbilder lenkten.

In der eigentlich statuarischen Kunst vermögen wir gleichfalls Spuren alexandrinischen Einflusses nachzuweisen. Wie wir früher sahen, ist die Statue des Nil (s. o. Fig. 287) die zu Anfang der Kaiserzeit für ein Heiligthum der Isis hergestellte Copie eines griechisch-ägyptischen Werkes. Die Statue des Tiber im Louvre bildete das Gegenstück dazu. Ohne den gleichen Kunstwerth zu besitzen, ist doch auch die Statue des Tiber ein interessanter Beleg für die Aufmerksamkeit, die man von Seiten der griechisch-römischen Kunst den alexandrinischen Werken widmet: der Typus des grossen römischen Flusses hat sich offenbar aus einer ursprünglich ägyptischen Allegorie entwickelt.

Ungefähr in der Zeit des Augustus möchten wir endlich auch die hübsche im Jahre 1874 auf dem Esquilin gefundene Statue des Conservatorenpalastes ansetzen (Fig. 359)[2]). Man weiss nicht genau, wie man diese junge Badende, die neben einem Salbgefäss steht und einen Zeugstreifen fest um ihre Haare schlingt, zu benennen hat. Wahrscheinlich ist sie ein dem Isisdienst ergebenes Mädchen, das sich zu den vom Ritus vorgeschriebenen Waschungen vorbereitet.

---

1) Fröhner, Notice, Nr. 235; Hauser, Die neuattischen Reliefs, S. 84, Nr. 1 und S. 136.

2) Helbig, Führer, I, Nr. 561. Vgl. Bullett. della Commissione arch. municipale, III, 1875, tav. III—V und XVIII, 1890, tav. III—IV.

Jedenfalls weist die Form des Gefässes und die Uräusschlange, die sich darum ringelt, nach Aegypten, und der unverkennbare Naturalismus der Darstellung passt ja auch gut zu der Freude an scharfer Beobachtung, die wir als ein Merkmal der alexandrinischen Kunst kennen lernten.

Genau zu bestimmen, was in der griechisch-römischen Plastik beim Untergang der Republik von eigentlich alexandrinischen Elementen sich vorfindet, in dem breiten Strom des Hellenismus die Einflüsse nachzuweisen, die Aegypten zum Ausgangspunkt haben, das ist bei dem augenblicklichen Stand unserer Kenntnisse ehrlich gestanden eine sehr unbequeme Aufgabe. Es fehlt uns dazu eine Hauptsache, nämlich bestimmte Künstlernamen und mit Künstlernamen bezeichnete Werke. Und doch hält es schwer zu glauben, dass unter den Meistern von verschiedener Herkunft, die sich damals in Rom niedergelassen hatten, der alexandrinische Hellenismus nicht auch seine Vertreter gehabt haben sollte. Wenigstens einen von diesen Künstlern möchten wir auf Grund seiner Werke entschieden als Alexandriner bezeichnen: Arkesilas, den Zeitgenossen und Rivalen des Pasiteles [1]). Gleich diesem erwirbt auch er sich das Lob Varro's;

Fig. 359. Weibliche Statue vom Esquilin. (Rom, Conservatorenpalast.)

1) Ueber Arkesilas s. L. von Urlichs, Arkesilaos, 19. Programm zur Stiftungsfeier des Wagner'schen Kunstinstituts, Würzburg, 1887. Waldstein, American Journal of Archaeology, 1887, I. Schon Hauser (Die neuatt. Reliefs, S. 188) hatte vorgeschlagen, den Arkesilas den Alexandrinern zuzuzählen.

wie Pasiteles so ist auch er bekannt durch seine Gewandtheit im Modelliren; aber er scheint sich viel bestimmter als jener der hellenistischen Kunstrichtung anzuschliessen. Seine Heimath ist unbekannt, und was wir über sein Leben wissen, beschränkt sich auf wenige Einzelheiten. Er gehört zu den vertrauten Freunden jenes L. Lucullus, der im Jahre 88/87 als Proquaestor in Athen weilte und um das Jahr 55 starb. Er bleibt mit der Familie seines Freundes in Verbindung, denn der jüngere Lucullus giebt ihm für einen sehr hohen Preis den Auftrag zu einer Statue der Felicitas; aber der Künstler wie der Gönner werden vor der Vollendung der Statue vom Tod überrascht[1]). Im Jahre 47 arbeitet Arkesilas für Cäsar. In der Nacht vor der Schlacht bei Pharsalos hatte Cäsar der Venus auf dem Forum einen Tempel zu errichten gelobt, und Arkesilas wurde nun beauftragt, die Cultstatue dafür in Marmor herzustellen. Schon im Jahre 46 wurde der Tempel der Venus Genetrix geweiht, und Cäsar, der auf eilige Erfüllung seines Gelübdes drängte, liess auch die Statue an ihren Platz stellen, obwohl sie noch nicht vollendet war. Man streitet noch darüber, wie man sich diese Venus Genetrix des Arkesilas zu denken hat. Nach der wahrscheinlichsten Annahme, die sich auf Münzen des Cordius Rufus aus der Zeit der Tempelweihe gründet, war die Göttin bekleidet dargestellt und hielt eine Lanze oder einen Schild in der Hand, während ein geflügelter Amor ihr auf der Schulter sass[2]).

Die anderen, durch die Schriftquellen uns bekannten Werke des Arkesilas sind sehr bezeichnender Art. Asinius Pollio hatte seine von „Kentauren getragenen Nymphen“ erworben[3]). Schon die blosse Benennung des Vorwurfs erinnert uns an die capitolinischen Kentauren des Aristeas und Papias, die, wie wir sahen, nach hellenistischen Vorbildern copirt waren. Es lassen sich leicht zwei symmetrische, als Gegenstücke wirkende Gruppen ausdenken. Die ganze

---

1) Plinius, Nat. Hist., 35, 155.

2) Diese Ansicht wird von Reifferscheid (Annali, 1863, p. 361), von Wissowa (De Veneris simulacris romanis, 1882, p. 22) und von L. von Urlichs (Arkesilaos, S. 11) vertreten. Kekulé dagegen (Arch. epigr. Mitth. aus Oesterreich, III, S. 19) verleiht der Statue die Attribute der Parthenos. Wir erwähnten bereits (o. S. 130, Anm. 3) die Vermuthung S. Reinach's, wonach Arkesilas möglicher Weise den von Alkamenes geschaffenen Typus der bekleideten Aphrodite wieder aufgegriffen hätte.

3) Plinius, Nat. Hist., 36, 33. Ich möchte den bei der Via Latina gefundenen Seekentaur des Vatican, der eine Nymphe entführt, damit in Verbindung bringen; Helbig, Führer, I, 178.

Idee deutet auf eine Fundgrube künstlerischer Anregungen hin, die den Alexandrinern sehr vertraut ist. Von demselben Geist zeugt eine andere Marmorgruppe von Arkesilas' Hand, die Varro in seiner Sammlung hatte [1]: sie stellte eine von Amoretten umspielte Löwin dar; einige der Knaben hielten das Thier am Seile, andere stampften rücksichtslos auf ihm herum und vergnügten sich damit, ihm aus einem Horn zu trinken zu geben. Man erinnere sich an die Mosaiken von Pompeji und von Porto d'Anzo, auf denen sehr verwandte Gegenstände behandelt sind [2]; oder man prüfe die beiden Becher von Boscoreale, wo ein Satyr auf einer Löwin, ein Dionysos auf einem weiblichen Panther reitet, während Amoretten ihr neckisches Spiel mit den Thieren haben (Fig. 360) [3]. Offenbar sind das ganz ähnliche Werke wie jene Löwin des Arkesilas. Die Anregung dazu stammt bei allen aus derselben Quelle, sie geht auf jenen Geschmack an der leichten Salonmythologie (mythologie de boudoir) zurück, wie sie durch die Alexandriner Mode geworden war. Zwischen Arkesilas und den Toreuten, die jene Luxusgefässe zierten, bestehen übrigens auch sonst gewisse Beziehungen. Vielleicht lieferte er ihnen Modelle; denn wir wissen, dass ein römischer Ritter Namens Octavius ihm ein Talent für das Gipsmodell zu einem Krater bezahlte [4]. Seine Thonskizzen (proplasmata) waren ebenso gesucht wie die des Pasiteles; man bezahlte sie so theuer wie die fertigen Statuen anderer, weniger berühmter Künstler. In Arkesilas einen der glänzendsten Vertreter des Alexandrinismus zu erblicken, das hat also sehr viel für sich. Dieser Bildhauer, der dem archaisirenden Stil keine Zugeständnisse macht, der sich von den Neuattikern und Pasitelikern absondert und den Ueberlieferungeu des Hellenismus getreu bleibt, besitzt Allem nach eine sehr ausgeprägte Eigenart. Man denkt ihn sich gern umgeben von einer ganzen Gruppe von Künstlern, Bildhauern und Toreuten, Thon- und Stuckformern, die emsig am Werk sind, um für die zierlichen, geistvollen Schöpfungen der alexandrinischen Kunst in dem Rom der Cäsaren die Menge zu gewinnen.

---

1) Plinius, Nat. Hist., 36, 41.

2) Museo Borbonico, 7, 61; Museo Capitolino, 4, 19. Vgl. L. von Urlichs, Arkesilaos, S. 16. Wickhoff (Die Wiener Genesis, S. 26) glaubt die Manier des Arkesilas auf dem S. 625, Fig. 298 von uns abgebildeten Relief mit der verfolgten Löwin zu erkennen.

3) Héron de Villefosse, Comptes rendus de l'Acad. des Inscr., 1895, p. 262.

4) Plinius, Nat. Hist., 35, 155.

Wir haben die verschiedenen Schulen, die sich im republicanischen Rom in die Kundschaft theilen, am Werk gesehen; wir können jetzt ermessen, was es mit jener Renaissance auf sich hat, die nach Plinius um das Jahr 150 einsetzt. Um einen jener entscheidenden Fortschritte, die der Kunst eine ganz neue Richtung aufnöthigen, handelt es sich dabei strenggenommen nicht. Unter den gefeiertsten Künstlern dieser Zeit tritt kein Einziger als Neuerer auf: theils greifen sie auf eine ferne Vergangenheit zurück, theils pflegen sie die überkommenen Traditionen einfach weiter. Bei unbestreitbarer Geschicklichkeit in der Ausführung und bei stilistischen Vorzügen, die immerhin so erheblich sind, dass die Schriftsteller davon berichten, bleiben sie doch sämmtlich Meister zweiten Grades. Aber wenn man die Rolle, die sie spielen, billig beurtheilen will, so muss man in ihnen die Mitarbeiter an einer grossen, weltgeschichtlichen That erblicken: denn sie sind es, die Rom für die griechische Kunst erobert haben. Ohne diesen Zulauf von Bildhauern, die in Rom Werkstätten eröffnen, Schüler heranbilden, die öffentlichen und privaten Gebäude verschönern, wäre Rom trotz aller Bereicherung durch die aus Griechenland entführten Kunstschätze doch nur ein ungeheures Museum geblieben. Aber dank den dort lebenden Künstlern schlägt die Kunst auf italischem Boden kräftig Wurzel und erhebt sich dort zu neuer Blüthe. In so fern haben diese Männer allerdings eine Renaissance in Rom heraufgeführt.

Mit der Würdigung dieser griechischen Künstler, deren Thätigkeit mit dem letzten Jahrhundert der römischen Republik zusammenfällt, sind wir am Ziele unserer Aufgabe angelangt. Wir machen Halt an der Schwelle der Kaiserzeit; denn mit ihr beginnt eine neue Kunst, die man die „augusteische“ genannt hat, eine stolze Kunst und noch voll frischen Lebens, die man neuerdings mit Recht gegen abfällige Urtheile, die nichts als Verfall in ihr erblicken wollten, in Schutz genommen hat[1]). Es ist nicht unsere Sache, hier zu untersuchen, ob dieser Rückschlag nicht etwas weit geht und ob die Originalität, die man für die Römer auch auf diesem Gebiet in An-

1) Wickhoff, Die Wiener Genesis.

spruch genommen hat, so erheblich ist, als wohl behauptet wurde. Zum Mindesten behalten wir das Recht, dem Hellenismus einen gewaltigen Antheil an der Entwickelung der augusteischen Plastik zuzuschreiben. Die Cultur, die wir in Rom am Vorabend der Kaiserzeit wahrnehmen, ist nun einmal eine durch und durch hellenistische: die kunstgeschichtliche Gelehrsamkeit, mit der man glänzt, ist durch die griechische Wissenschaft angeregt; die Fülle von Meisterwerken, die allenthalben zu sehen sind, stammt aus Griechenland und auch die Herstellung neuer Kunstwerke ruht ausschlieslich in den Händen von Griechen. Neuattische Bildhauer, welche alte, glorreiche Traditionen zu neuem Leben wecken; eklektische Künstler, die aus den alten griechischen Stilen Mischgebilde zusammenzuflicken und dem Zeitgeschmack anzupassen verstehen; endlich aus Kleinasien oder Alexandria stammende Meister oder Gesellen, die als Vertreter des unversieglichen, ewig lebensfrohen Hellenismus sich aufthun, das sind die wahren Vorläufer der augusteischen Kunst. Die griechische und ganz besonders die hellenistische Cultur hat den Boden des cäsarischen Rom mit ihren Fermenten geradezu durchsetzt; alle Formen der griechischen Kunst sind dort eingedrungen, haben sich dort eingelebt; es hat den Anschein, als ob der griechische Genius dort seine Lebenskräfte noch einmal sammeln wollte, um gleichsam einen neuen Anlauf zu nehmen. Und doch ist nicht zu leugnen, dass auch der römische Einfluss sich geltend macht und wesentlich mitspricht bei der sich jetzt vollziehenden Ausbildung einer Art von Imperialstil. In ihrer neuen Heimath sollte die griechische Kunst jene selbständige Kraft, die noch zur Diadochenzeit die Bildhauer von Pergamon und Rhodos so viele kühne Werke schaffen liess, nicht wieder gewinnen. Sie muss Rücksicht nehmen auf den Geschmack ihrer Schirmherren, ihren Anforderungen sich anbequemen und unter das Gesetz sich beugen, das der römische Geist, dieser Geist der Ordnung und Einförmigkeit, ihr auferlegt. Die augusteische Kunst stellt sich deutlich als das Ergebniss aller dieser Compromisse dar. Sie lässt errathen, dass eine stramme Zucht geübt wurde, um die heterogenen Elemente, wie sie die Vertreter der verschiedenen griechischen Schulen nach Rom gebracht, zur Einheit zu verschmelzen. Noch immer bleibt diese Kunst eine hellenistische, aber sie hat es gelernt, sich Geschmacksrichtungen und Anforderungen anzupassen, die ihr von Haus aus fremd sind, und sie thut sich Gewalt an, um dem

kaiserlichen, weltbeherrschenden Rom eine Kunst zu geben, in der dieses sich selbst wiederzuerkennen vermöchte. Die Regierungszeit des Augustus eröffnet somit eine neue Epoche des griechischen Geistes. Aber das freie Hellas ist todt, und mit ihm jene unvergleichliche Kunst, deren lange Geschichte nur ein beständig wiederholter, stürmischer Sieg über alle Formen des Schönen war.

Fig. 360. Silberner Kantharos aus dem Schatz von Boscoreale. (Louvre.)

ALPHABETISCHES VERZEICHNISS

der in Band I und II vorkommenden Künstlernamen.

A.

Agasias, Sohn des Dositheos, von Ephesos, II, 728 f.
Agasias, Sohn des Menophilos, von Ephesos, II, 728.
Agathanor von Alopeke, II, 101 f.
Agelaïdas s. Hagelaïdas.
[Ages]andros von Antiochia am Mäander, II, 509.
Agias von Messenien, II, 678.
Agorakritos von Paros, I, 569, 583; II, 119 bis 122, 215.
Alkamenes I, 480, 483 ff., 490, 569, 582; II, 122—136, 273, 499, 664.
Alxenor von Naxos I, 214 A. 4, 264, 267, 357.
Alypos von Sikyon, II, 177 f.
Amphikrates von Athen, I, 395.
Amphion von Knossos, I, 418.
Amyklaios von Korinth, I, 343.
Anaxagoras von Aegina, I, 295.
Andron von Theben, II, 381.
Angelion, I, 236.
Antenor von Athen, I, 358, 385 ff.; II, 221.
Antigonos von Pergamon, II, 540 f.
Antimachides, Architekt, I, 352.
[Ant]iochos oder [Met]iochos von Athen, II, 689.
Antiphanes von Argos, II, 176 f.
Antiphanes aus dem Kerameikos, II, 101.
Antiphilos, Maler, von Alexandria, II, 630.
Antistates, Architekt, I, 352.
Apelles, Maler, II, 189, 273, 462, 606, 618.
Apollodoros von Athen, II, 139.
Apollodoros, der „Schattenmaler", II, 116.
Apollonios, Sohn des Archias, I, 523; II, 688.
Apollonios, Sohn des Nestor, von Athen, II, 685 ff.
Apollonios von Tralles, II, 576 f.
Archelaos, Sohn des Apollonios, von Priene, II, 731 ff.
Archermos von Chios, I, 141 ff., 356.
Archidamos von Milet, II, 595.
Argeiadas, I, 334.
Aristaios, Maler, II, 380.
Aristandros von Paros, II, 247 f.
Aristeas von Aphrodisias, II, 734 ff.
Aristeides, Schüler des Polyklet, II, 175, 377.
Aristeides von Theben, Maler, II, 380.
Aristion von Paros, I, 263, 357, 402.
Aristokles, I, 407.
Aristokles von Kydonia, I, 264, 325.
Aristokles von Sikyon, I, 295, 326, 358.
Aristodemos, Schüler des Lysippos, II, 462.
Aristogeiton von Theben, II, 380.
Aristomedon von Argos, I, 337.
Aristomenes aus Messenien, II, 678.
Aristonoos von Aegina, I, 295.
Aristopeithes von Athen, II, 367.
Aristophon, Maler, II, 189, 222.
Arkesilas, II, 130, 743 ff.
Askaros von Theben, I, 331.
Asopodoros I. aus Argos, I, 337.
Asopodoros II. aus Argos, II, 175.
Aspasios, Steinschneider, I, 576.
Athanodoros von Argos, I, 337.
Athanodoros aus Kleinasien, II, 733.
Athenis von Chios, I, 148 ff.: II, 710.
Athenodoros von Kleitor, I, 515; II, 175, 177.
Athenodoros I. von Rhodos, II, 601 f.
Athenodoros II. von Rhodos, Sohn des Agesandros, Adoptivsohn des Dionysios, II, 596 f., 601 f.
Atotos von Argos, I, 334.
Avianius Evander, II, 663.

B.

Bathykles von Magnesia, I, 176, 242 ff.
Bion von Klazomenai, I, 176.

Boëdas, Sohn des Lysippos, II, 443, 521.
Boëthos von Chalkedon, II, 653.
Bupalos von Chios, I, 148 ff.; II, 710.
Butades von Korinth, II, 230.
Bryaxis, II, 210, 256, 328 ff.
Byzes von Naxos, I, 135.

C.

Chaireas, II, 464.
Chairestratos von Athen, II, 498.
Chares von Lindos, II, 454, 526 ff.
Charinos von Laodikeia, II, 596.
Chartas aus Lakonien, I, 231.
Cheirisophos, Daidalide, I, 116 A. 2, 252.
Chersiphron von Knossos, Architekt, I, 188; II, 415.
Chionis von Korinth, I, 343.
Chrysothemis von Argos, I, 237, 337.
Cossutius Kerdon, II, 725.

D.

Daidaliden, I, 116, 137, 233 f., 252.
Daidalos aus Athen oder Kreta, I, 115 ff., 215.
Daidalos aus Bithynien, II, 177, 632.
Daidalos von Sikyon, II, 177.
Daïppos, Sohn des Lysippos, II, 443, 520.
Dameas von Kleitor, I, 515; II, 175, 177.
Dameas von Kroton, I, 347.
Damokritos, I, 418.
Damophon von Messene, I, 566; II, 679 ff.
Daphnis von Milet, Architekt, II, 421.
Deinokrates, Architekt, II, 415.
Deinon, Schüler Polyklet's, II, 175.
Demetrios von Alopeke, II, 190, 197 f., 371, 664.
Demetrios von Rhodos, II, 596, 606.
Diogenes von Athen, II, 689.
Diogenes, II, 458.
Dionysiades von Pergamon, II, 565.
Dionysios von Argos, I, 337.
Dionysios von Athen, II, 676.
Dionysios von Kolophon, Maler, I, 549.
Dipoinos von Kreta I, 137, 233 ff., 324.
Diyllos von Korinth I, 343.
Dontas aus Lakonien, I, 242.
Dorykleidas aus Lakonien, I, 242.
Duris, Vasenmaler, II, 83.

E.

Eleutheros von Athen, I, 358 A. 2.
Endoios von Athen, I, 116, 176, 355 f.; II, 710.
Epicharmos von Rhodos, II, 596.
Epigonos von Pergamon, II, 540 ff.
Epikrates aus Kleinasien, II, 733.
Epistemon von Athen, I, 358 A. 2, 385.
Euainetos, Stempelschneider, II, 165.
Eubios aus Böotien, II, 381.
Eubulides von Athen, II, 672.
Eubulides, der jüngere, von Athen, II, 673.
Eucheir von Athen, II, 673.
Eudemos aus Ionien, I, 176, 180.
Euenor, I, 358 A. 2, 369, 385.
Euergos von Naxos, I, 135.
Eukleides von Athen, II, 198.
Eumares, Maler, I, 385.
Euphoros von Athen, II, 139.
Euphranor von Korinth, Maler und Bildhauer, I, 564 A. 1; II, 189, 376 ff., 447, 464.
Euphronios, Vasenmaler, I, 384; II, 83.
Eupolemos, Architekt, I, 541.
Eupompos, Maler, II, 442.
Eutelidas von Argos, I, 237, 337.
Euthykles von Athen, I, 358 A. 2, 385.
Euthykrates, Sohn des Lysippos, II, 443, 464, 470, 472, 522, 595.
Eutychides von Sikyon, II, 504.
Euenos, Stempelschneider, II, 165.
Exekestos, II, 367.

G.

Gitiadas von Sparta, I, 240 f.
Glaukias von Aegina, I, 295, 347, 358 A.*.
Glaukos von Argos, I, 337.
Glaukos von Chios, I, 161 f.
Glykon von Athen, II, 458, 688.
Gorgias, I, 358.

H.

Hagelaïdas von Argos, I, 237, 332 ff., 376, 385, 442, 496, 513, 550, 551 f.; II, 82, 716, 722.
Harmatios, II, 733.
Hegias von Athen, I, 333 A. 3, 395, 416 f., 549; II, 86, 664.
Hegylos von Sparta, I, 242.
Hektoridas, II, 209.
Herakleides von Ephesos, II, 733.
Hermon von Troizen, I, 342.
Herodoros, Sohn des Sthennis, II, 492.
Hiasos von Kollytos, II, 101.
Hippodamos, Architekt, I, 566.
Hypatodoros von Theben, II, 380.

I.

Iktinos, Architekt, I, 568 f.; II, 4, 168.
Iphikartides, I, 136.

K.

Kaïkosthenes von Athen, II, 497 f.
Kalamis von Athen, I, 418 ff., 442 A. 2; II, 140, 257, 664, 704.
Kallaischros, Architekt, I, 352.
Kallikles von Megara, I, 445 A.*.
Kallikrates, Architekt, I, 569; II, 4.
Kallimachos von Athen, II, 102, 139 ff., 709.
Kallistonikos von Theben, II, 381.
Kalliteles von Aegina, I, 298, 317.
Kallonides, I, 358 A. 2, 385.
Kalon von Aegina, I, 294, 358; II, 664.
Kalon von Elis, I, 342.
Kanachos von Sikyon, I, 214, 294 A. 2, 326 ff.
Kanachos der jüngere, I, 515; II, 175
Kaphisias aus Böotien, II, 381.
Kephisodotos der ältere, von Athen, II, 190 bis 197, 272 f., 276, 281, 313, 316, 655 f., 670.
Kephisodotos der jüngere, Sohn des Praxiteles, II, 272, 276, 484 ff., 694.
Klearchos von Rhegion, I, 116, 161, 347, 432.
Kleoitas, Sohn des Aristokles, I, 325 f., 358 A. **.
Kleomenes, Sohn des Apollodoros, von Athen, II, 693.
Kleomenes, Sohn des Kleomenes, von Athen, II, 695.
Kleon von Sikyon, II, 176.
Kobla[nos?] von Aphrodisias, II, 734.
Kolotes von Paros, I, 557, 569, 583; II, 119.
Koroibos, Architekt, I, 567.
Kresilas von Kydonia, I, 531, 538; II, 141 ff., 215, 371.
Kritios von Athen, I, 388 ff., 417; II, 86.
Kriton von Athen, II, 689.
Kritonides von Paros, I, 263 f.

L.

Laphaës von Phlius, I, 342.
Leobios, I, 358 A.***.
Leochares von Athen, II, 190, 210, 256, 276, 333 ff., 396, 464.
Libon von Elis, Architekt, I, 452.
Lykios, Sohn des Myron, I, 489; II, 137 f., 649.
Lysippos von Sikyon, I, 528, 530; II, 175, 190, 391, 442 ff., 639, 643, 655, 662, 664.
  Schule des —, I, 526; II, 528 ff.
  Söhne des —, II, 443.
Lysistratos, Bruder des Lysippos, II, 461 f.

M.

Medon (cf. Dontas), I, 242 A. 1 und 3.
Melanippos von Pergamon, II, 565.
Melas von Chios, I, 140.
Menaichmos, II, 711.
Menekrates von Pergamon, II, 565.
Menelaos, Schüler des Stephanos, II, 719 ff.
Menippos von Chios, II, 595.
Menodoros von Athen, II, 285.
Menodoros aus Kleinasien, II, 733.
Menophilos von Ephesos, II, 727.
Metagenes, Architekt am alten Artemision von Ephesos, I, 568; II, 415.
Mikkiades von Chios, I, 140 ff.
Mikon von Athen, Maler, I, 416, 430, 549; II, 12, 30, 78, 81, 89, 91, 216, 222, 228.
Mikon, Vater des Onatas, I, 296, 490 A.**.
Mnasitimos I., Sohn des Teleson, von Rhodos, II, 595.
Mnesikles, Architekt, I, 568 f.; II, 104.
Mynnion von Agryle, II, 101.
Myron von Eleutherai, I, 333 A. 3, 432, 442, 448 ff.; II, 18 f., 132, 278, 314, 664.
  Schule des —, II, 139 ff.
Myron von Theben, II, 541.
Mys, Toreut, I, 555.

N.

Naukydes von Argos, I, 541; II, 176.
Nearchos, Vasenmaler, I, 385.
Nesiotes von Athen, I, 388 ff., 417.
Nikeratos von Pergamon, II, 497, 541 f., 552 f.
Nikias, Maler, II, 316, 441, 618.
Nikodamos aus Arkadien, II, 165.
Nikolaos von Athen, II, 689.
Nikomachos, Bildhauer, II, 367.
Nikomachos, Maler, II, 380.

O.

Olympiosthenes, II, 198.
Onasias, Maler, I, 552; II, 223.
Onasiphon von Salamis, II, 595.
Onatas von Aegina, I, 296 ff., 317, 347, 358.
Orestes von Pergamon, II, 565.

P.

Paionios von Ephesos, Architekt, II, 414 f., 421.
Paionios von Mende, I, 480 ff.; II, 215, 244.
Panainos, Maler, I, 430, 549, 557, 562 f.; II, 228.
Papias von Aphrodisias, II, 734 ff.
Parrhasios, Maler, I, 555; II, 189.
Pasiteles aus Grossgriechenland, I, 445; II, 714 ff.
Patrokles von Sikyon, II, 176 ff.
  Söhne des —, II, 176.
Pausias, Maler, II, 189.
Periklytos, Schüler Polyklet's, II, 176.

Phanis, Schüler Lysipp's, II, 523.
Phidias, I, 333 A. 3, 376, 486, 488, 526 A.*, 531, 538, 547 ff.; II, 2, 4, 19 f., 34, 54 ff., 60, 65 f., 78 f., 86, 90, 102 f., 153, 198, 249, 628.
Schule des —, II, 118 ff., 150, 156 ff., 163, 173, 198 f., 207, 249, 397, 664.
Phileas von Samos, I, 163.
Philermos, I, 358 A. 2.
Philiskos von Rhodos, II, 727.
Philon, I, 358 A. 2.
Phradmon von Argos, I, 531, 537.
Phyles von Halikarnass, II, 595.
Phyromachos von Kephisia, II, 101.
Phyromachos von Pergamon, II, 497, 540 f.
Pison von Kalauria, I, 418; II, 178.
Piston, II, 493.
Plutarchos von Rhodos, II, 596.
Pollias, I, 358 A.***.
Polydoros von Rhodos, II, 596, 602.
Polyeuktos von Athen, II, 374, 493 ff.
Polygnotos, Maler, I, 416, 430, 549 ff.; II, 30, 64, 72, 78, 81, 116, 216, 222 ff., 227 f.
Polykles von Athen, II, 665, 675.
Polykles der jüngere, von Athen, II, 675.
Polyklet der ältere, von Argos, I, 333 A. 3, 339, 445, 488, 511 A. 2, 513 ff.; II, 133, 181, 248, 254, 447 f., 474, 650.
Schule des —, II, 174 ff., 281.
Polyklet der jüngere, I, 515 A.*, 538; II, 178 ff., 442, 444.
Polymnestos, II, 367.
Pontios von Athen, II, 701.
Porinos, Architekt, I, 352.
Praxias von Melite, II, 101.
Praxiteles, der ältere, von Athen, I, 424, 584 A. 1; II, 191, 272, 407.
Praxiteles, der jüngere, I, 510; II, 190, 191, 263, 265, 271—327, 382, 407, 410, 450, 585 f., 630, 655.
Schule des —, II, 483.
Zeitgenossen des —, II, 367 ff.
Söhne des —, II, 483.
Praxiteles von Pergamon, II, 541.
Protos von Rhodos, II, 595.
Ptolichos von Aegina, I, 295.
Ptolichos, Schüler des Kritios und Nesiotes, I, 418.
Pyrgoteles, Steinschneider, II, 462.
Pyrilampos aus Messenien, II, 678.
Pyrrhos von Athen, II, 136 f.
Pythagoras von Rhegion, I, 347, 427, 431 ff., 442; II, 165.
Pythios, Architekt und Bildhauer, II, 345, 364, 414.
Pythis von Athen, I, 358 A. 2.
Pythokritos von Rhodos, II, 595.

R.

Rhoikos von Samos, I, 163 ff.

S.

Salpion von Athen, II, 701.
Samolas aus Arkadien, II, 165.
Serambos von Aegina, I, 295.
Silanion von Athen, II, 190, 198, 367 ff., 461.
Simias von Rhodos, II, 595.
Simmias von Athen, I, 216 A. 2.
Simon von Aegina, I, 295.
Simos von Salamis, II, 595.
Skelmis s. Smilis.
Skopas von Paros, II, 190, 210, 215, 246, 247—270, 289 f., 291, 328, 344, 356 f. 364, 418 f., 519, 585 f.
Schule des —, II, 490, 504, 514.
Zeitgenossen des —, II, 367 ff., 403, 405, 415, 431.
Skyllis von Kreta, I, 137, 233 ff., 324.
Smilis von Aegina, I, 168, 232 (232 A. 1: Skelmis).
Soïdas, II, 711.
Soklos von Alopeke, II, 101.
Sosibios von Athen, II, 701.
Sostratos von Rhegion, Schüler des Pythagoras, I, 432 A. 1.
Sostratos, Sohn des Euphranor, II, 492.
Stephanos, Schüler des Pasiteles, I, 445; II, 715 ff.
Sthennis von Athen, II, 375 f., 407.
Strabax von Athen, II, 367.
Stratonides, II, 367.
Stratonikos von Pergamon, II, 541.
Strombichos von Athen, I, 358 A.***.
Strongylion, II, 138 f.
Styppax von Cypern, II, 138.
Syadras aus Lakonien, I, 231.
Symenos, II, 367.
Synnoon, I, 295.

T.

Talestes aus Kleinasien, II, 733.
Tauriskos von Tralles, II, 576 ff.
Tektaios, I, 236.
Telekles von Samos, I, 163, 2.
Telephanes von Phokaia, I, 264.
Telephanes von Sikyon, Maler, I, 324.
Teleson von Rhodos, II, 595.

Terpsikles aus Ionien, I, 176, 180.
Thebades von Athen, I, 358 A. 2.
Theodoros von Samos, I, 163 ff., 240, 355.
Theokles aus Lakonien, I, 242.
Theokosmos von Megara, II, 136, 178.
Theon von Antiochia, II, 596, 606.
Theopropos von Aegina, I, 295.
Theorrhetos von Pergamon, II, 565, 606.
Theotimos, II, 209.
Theron aus Böotien, II, 381.
Thrasymedes von Paros, II, 198 f.
Thymilos, II, 282.
Timarchides von Athen, II, 675.
Timarchides der jüngere, von Thorikos, II, 675 f.
Timarchos, Sohn des Praxiteles, von Athen, II, 276, 483 f., 694.
Timocharis von Eleutherai, II, 595.
Timokles von Athen, II, 675.
Timon aus Böotien, II, 381.
Timotheos, II, 209, 213, 256, 328, 663.
Tisandros von Sikyon, II, 178.
Tisikrates von Sikyon, II, 522.

X.

Xenaios, I, 358 A.***.
Xenokles, Architekt, I, 568.
Xenokles, Bildhauer, II, 367.
Xenokrates von Pergamon, II, 541.
Xenokritos von Theben, II, 381.
Xenophon, II, 197 f., 276, 281.

Z.

Zenodotos von Chios, II, 595.
Zenon, Sohn des Attinas, von Aphrodisias, II, 734.
Zeuxiades, Schüler des Silanion, II, 368.

SACHREGISTER
zu Band I und II.

A.

Actium, Torso aus —, I, 207.

Adler, am grossen Fries von Pergamon, II, 559.

Aegina, früharchaische Kunst auf —, I, 232. Archaische Schule auf —, I, 291 ff. Sculpturen vom Athenatempel auf —, I, 300 ff.

Aegypten, sein Einfluss auf die mykenische Cultur, I, 26 ff. 44 f. —'s Einfluss auf die Ausbildung der plastischen Typen in Griechenland, I, 124 f. 186.

Agamemnon, auf einem Relief aus Samothrake, I, 197.

Aischines, Büste des Capitol, II, 374.

Akropolis von Athen. Weibliche Statue nach samischem Typus von der —, I, 173 ff. Ausgrabungen auf der —, I, 215. 352. Archaische Sculpturen von der —, I, 215 ff. 359 ff. Männliche Statue nach ionischem Typus von der —, I, 271. Männliche Köpfe aus Bronze auf der —, I, 319 f. 340 f. Weibliche Statuen von der —, I, 360 ff. Statue eines jungen Mannes von der —, I, 394 f. Alter Athenatempel auf der —, I, 396 f. Relief von der —, I, 398 ff. Denkmäler auf der — aus dem fünften Jahrhundert, II, 3—117. Der Parthenon, II, 3 ff. Das Erechtheion, II, 92 ff. Der Niketempel, II, 103 ff. Das Weihgeschenk des Attalos auf der —, II, 546 ff.

Akroterien, von Delos, II, 205. — von Epidauros, II, 212 ff. — vom Nereidenmonument, II, 240 ff.

Alexander, auf der Löwenjagd, Relief im Louvre, II, 335. — auf dem grossen Sarkophag von Sidon, II, 436. — auf einem Medaillon von Tarsos, II, 465. 477. —'s Porträts von Lysippos, II, 462 ff. —herme im Louvre, II, 465 f. —statue in München, II, 466 f. — als Helios, II, 468 f. Sogenannter sterbender —, II, 469. — in der Schlacht, Bronze aus Herculanum, II, 470 f.

Alexandria, —'s Bedeutung in der hellenistischen Epoche, II, 604 ff. Die Plastik in —, II, 605. —'s Einfluss auf die griechisch-römische Kunst, II, 736 f. Darstellung —'s auf der Schale von Boscoreale, II, 739 f.

Allegorie, II, 189 ff. 382. 524.

Amazone, von Ephesos, I, 531 ff. Verwundete — in Berlin, I, 532 ff. — auf dem Capitol, I, 534 f. — auf einer Pariser Gemme, I, 535. — Mattei, I, 535 f. — von Epidauros, II, 210 ff. Kampf zwischen —n und Griechen, in Phigalia, II, 169 ff. — in Trysa, II, 225. —n am Mausoleum, II, 351 ff. —n auf der Löwenjagd, sidonischer Sarkophag, II, 428. —n und Athener, Weihgeschenk des Attalos, II, 547. Tote —, aus dem Weihgeschenk des Attalos, II, 548.

Amphitrite, Hochzeit des Poseidon und der —, II, 518 f.

Antiochia, die Tyche von —, II, 523 f.

Antiochos III., Porträt von —, II, 645 f.

Anytos, Kopf aus Lykosura, II, 680.

Aphrodisias, die Bildhauer von —, II, 734 f.

Aphrodite, mit Taube, I, 200. — „in den Gärten" (ἐν κήποις), II, 126. Bekleidete — des Louvre, II, 129. Replik vom Kopf der bekleideten — des Louvre, II, 131. — Pandemos, auf elischer Münze, II, 249 f. Dieselbe auf einem Spiegel des Louvre, II, 250. —, genannt „Venus von Arles", II, 288 ff. — von Knidos, auf Münzen, II, 293. Die knidische — im Vatican, II, 294 ff. Die

knidische — in München, II, 297. Kopf der knidischen — im Vatican, II, 297 f. — in Cassel (Pseliumene), II, 299. — von Petworth, II, 326 f. — mit dem Schwert, von Epidauros, II, 499. — von Milo, II, 505 ff. Basis derselben, II, 508. — von Capua, II, 512. Bronzekopf der — von Erzindschân, II, 514. — im Bad, Statue des Louvre, II, 632 f. —, ihre Sandale lösend, Bronze, II, 634. Mediceische —, II, 692 ff.

Apobaten, am Fries des Parthenon, II, 71.

Apollo, Agyieus, Münze, I, 108. — aus Orchomenos, I, 119 f. — aus Naxos, I, 121. Archaische —statue, gefunden am Ptoion, I, 206 ff. 214. — aus Action, I, 207. Archaische, sogenannte —statuen, I, 210 f. — von Tenea, I, 212 f. — des Tektaios und Angelion, auf Münze, I, 236. Amykläischer —, I, 242 ff. — und Nymphen auf Relief von Thasos, I, 287 ff. Didymäischer —, I, 327 ff. Eherner — Payne-Knight, I, 329. Eherner — des Louvre, I, 329 f. — Choiseul-Gouffier, I, 425 f. Sogenannter Omphalos —, I, 426 f. — Kitharoidos, II, 258 f. — Smintheus des Skopas, II, 262 f. — und Marsyas, Relief in Mantinea, II, 278. — Sauroktonos des Praxiteles, II, 305 ff. Lykischer —, II, 325. — vom Belvedere, II, 338 ff. Neuer Tempel des didymäischen —, II, 421 f. — Pourtalès, II, 491. — Castellani, II, 492. — torso von Tralles, II, 515. Streit um den Dreifuss zwischen — und Herakles, II, 704 f. —, Artemis, Leto und Nike auf einem archaisirenden Relief, II, 708. Eherne —statue aus Pompeji, II, 721 f. — Mazarin, II, 722.

Apoxyomenos des Lysippos, II, 445 ff.

Archaisirender Stil, in den neuattischen Reliefs, II, 705 ff. — in der statuarischen Kunst, II, 709 ff. — in der Schule des Pasiteles, II, 717 ff.

Archaismus, Gesammtcharakter des —, I, 410 ff.

Ares, am Parthenonfries, II, 64. Sogenannter — Borghese, II, 161 ff. — Ludovisi, II, 262 f.

Argos, früharchaische Kunst in —, I, 237 ff. Archaische Kunst in —, I, 332 ff. Schule von — zur Zeit Polyklet's, I, 513 ff. Schule von — nach Polyklet, II, 174 ff. Sculpturen am Heraion von — II, 174 f. 180 f.

Ariadne, Statue im Vatican, II, 636.

Artemis, Brauronia, genannt „Diana von Gabii", II, 302 ff. — von Antikyra, II, 304 f. —, genannt „Diana von Versailles", II, 304. 343. — am Fries von Pergamon, II, 562. — aus Pompeji, Copie einer archaischen Statue, II, 711. Kopf der — von Lykosura, II, 680. 683.

Artemisia, Mausoleum, II, 363 ff.

Asklepios, von Epidauros, II, 198 ff. — torso im Piräus, II, 266. —kopf von Melos, II, 389. Weihgeschenk für —, II, 397.

Aspasios, Gemme des —, I, 575 f.

Assos, Sculpturen von —, I, 191 ff.

Assyrien, Einfluss von —, I, 186.

Atlas, auf einer Metope in Olympia, I, 455 f.

Athen, früharchaische Kunst in —, I, 215 ff. — unter den Peisistratiden, I, 351 ff. — zur Zeit Kimons, I, 415 ff. — im fünften Jahrhundert, II, 1 ff. — im vierten Jahrhundert, II, 185 ff. — nach Alexander, II, 482 ff. — und die Römer, II, 666 ff.

Athene, Chalkioikos, I, 241. — vom Westgiebel in Aegina, I, 305. Sitzende — von Endoios, I, 356. Erzfigürchen in der Stellung der — Promachos, I, 372. Der — dargebrachtes Opfer, archaisches Relief, I, 400 f. — auf einer Erzplatte der Akropolis, I, 401 f. — und Marsyas, Gruppe des Myron, I, 492 ff. — Promachos des Phidias, I, 554 ff. — Parthenos des Phidias, I, 569 ff. Geburt der —, Relief in Madrid, II, 22. — im Westgiebel des Parthenon, II, 38 ff. — Niketempel, II, 103 ff. — auf der Kopfleiste eines Decrets, II, 126. — in der Schule des Phidias, II, 146 ff. — Farnese, II, 147. Sogenannte „Pallas von Velletri", II, 147 f. — auf einem Relief der Akropolis, II, 152 f. — und der athenische Demos, II, 154. — in der pergamenischen Gigantomachie, II, 563 f.

Athlet, im Palazzo Sciarra, I, 338. — aus Ligurio, I, 338 f. —kopf aus Marmor, Sammlung Jacobsen, I, 381 f. — in München, I, 444 f. — aus Bronze, Bruchstück aus Tarsos, I, 506 f. Oelausgiessender — in München, I, 508 ff. Siegreicher — polykletischen Stils, I, 528. —, genannt Apoxyomenos, II, 445 ff. Sandalenbindender — des Louvre, II, 452 f. —enkopf, eherner, aus Olympia, II, 528 f. —, Faustkämpfer im Thermenmuseum, II, 530.

Auge, am kleinen Fries in Pergamon, II, 569 f.

Augen, Form der — bei den Xoana, I, 115. Die — bei den früharchaischen Statuen, I, 145. 220. 228. 380. Schräge Stellung der —, I, 253. — bemalt, I, 221 f. 366. 382.

577. II, 298. 441. Eingesetzte —, I, 319. 330. 340. Die — in der Schule des Phidias, II, 44. 163. Die — im Stil des Skopas, II, 254 ff. 265. Die — im Stil des Praxiteles, II, 315. 323. 326.

B.

Badendes Mädchen vom Esquilin, II, 742 f.
Baetylien, ihre Verehrung in Griechenland, I, 107 f.
Basis, von einer Statue des Iphikartides, I, 137. — mit dem Namen des Theodoros, I, 170. — aus Sparta, I, 249 f. — von einer Statue des Euenor, I, 369. — von einem Weihgeschenk, in Form eines ionischen Kapitäls, I, 369 f. — von einer Statue des Antenor, I, 385 f. — von einem Weihgeschenk für Athen, I, 413. — von einem Denkmal, das Phylarchen setzten, II, 329. — von einer columna caelata des neuen Artemision in Ephesos, II, 419. — des „farnesischen Stiers", II, 579. — der Nilstatue, II, 610.
Bauer, zu Markt treibend, Relief, II, 623.
Bäuerin, ein Lamm tragend, Statuette, II, 613.
Becher, goldene, aus Vaphio, I, 49 ff.
Bellerophon, den Pegasos tränkend, Relief, II, 621.
Boeotien, früharchaische Kunst in —, I, 202 ff. Ionische Werke in —, I, 267 ff. Die Kunst —s im vierten Jahrhundert, II, 380 f.
Bock, Kopf eines —s, II, 657.
Brett, aus dem — abzuleitende plastische Formen, I, 109 ff.

C.

Chios, früharchaische Plastik auf —, I, 140 ff.
Choragische Monumente, Form der —, II, 392. — des Lysikrates, II, 393. — des Thrasyllos und des Thrasykles, II, 495 f.

D.

Daidaliden, I, 116. 137.
Daphne, in den Lorbeer verwandelt, Statue in Florenz, II, 638 f.
Decret, Kopfleiste eines —s, II, 125 f. 152 ff. 397.
Delos, Frauenbildnisse aus —, in Form von Xoana, I, 120 ff. Nike von —, I, 141 ff. Weibliche Statue von —, I, 150 ff. Männlicher Kopf aus —, I, 266. Tempel des Apollo auf —, II, 205 ff. Akroteriengruppe vom Tempel des Apollo auf —, II, 205 ff. Kämpfender Krieger von —, II, 552 f.
Delphi, sogenanntes Schatzhaus der Siphnier in —, II, 65 f. Karyatiden von —, II, 96.
Demeter und Kore, am Parthenon, II, 26 ff. — auf dem eleusinischen Relief, II, 149 ff. — von Knidos, II, 388. — von Lykosura, II, 681.
Demosthenes, Porträts des —, II, 493 f. Statue des — im Vatican, II, 494.
Diadumenos des Polyklet, I, 525 ff. — von Vaison I, 525 ff. — von Janzé, I, 526 f.
Dionysos, des Kalamis, I, 420. — aus Erz, im Louvre, II, 317 f. —statue von Tivoli, II, 378 f. —, Bronze aus Pompeji, II, 488. —kopf aus den Caracallathermen, II, 489. — vom Denkmal des Thrasykles, II, 496. — und Satyrn, Fries von Pergamon, II, 560. Theater des — in Athen, II, 668 ff.
Dipylon, Vasen vom —, I, 78 f. Am — gefundenes goldenes Stirnband, I, 91.
Dirke, Opfer der —, II, 574 ff.
Diskobol, des Myron, I, 499 ff. Aufrecht stehender — nach Alkamenes, II, 132 ff.
Dodona, Bronzen von —, I, 345 f.
Dornauszieher, des Capitol, genannt Spinario, I, 439 ff. —, Rothschild, aus Sparta, I, 442 ff. Replik vom Kopf des —, I, 444. 449.
Doryphoros des Polyklet, I, 516 ff. — auf einem Relief in Argos, I, 518. — in einer Erzbüste des Apollonios, I, 523 f.

E.

Eber, Jagd auf den — von Kalydon, in Trysa, II, 222. —kopf aus Tegea, von Skopas, II, 252 f.
Echelos, auf einem Relief, II, 203 f.
Eirene, von Kephisodot, II, 193 ff.
Eleusis, Goldplatte von —, I, 91 f. Weibliche Statuette von —, I, 168. Wandgemälde in —, I, 560 f. Relief von —, II, 149 ff. Kopf des Eubuleus von —, II, 321 ff.
Elfenbeinschnitzereien, von Mykenae, Spata, Menidi, I, 45 ff.
Elis, archaische Kunst in —, I, 342.
Eos, am pergamenischen Fries, II, 561.
Ephebe, Statue des Louvre, genannt Narkissos, II, 182 f. Kopf eines —n in Dresden, II, 182. 184. —nstatue von Subiaco, II, 386.
Ephesos, das alte Artemision von —, I, 164. 168. Sculpturen am alten Artemision

von —, I, 188 ff. Sculpturen am neuen Artemision, II, 415 ff.
Epidauros, Ausgrabungen in —, II, 207 ff. Sculpturen vom Asklepieion in —, II, 209 ff. Sculpturen vom Artemision in —, II, 213 f.
Erechthcion, Geschichte des —, II, 92 ff. Sculpturen am —, II, 95 ff.
Erinys, in Museo Boncompagni, II, 635.
Eros, am Parthenonfries, II, 62. — des Praxiteles, II, 281 f. 284 ff. — von Neapel, II, 285 f. — von Centocelle, II, 286 ff. — des Praxiteles, von Parion, II, 299 ff. —, genannt der Genius Borghese, II, 300 f. — Farnese, II, 301 f. — des Lysippos, II, 449 f. Flötenblasender —, Terracotta aus Megara, II, 451 f.
Erz, früharchaische Technik in —, I, 75. 82 f. 160 ff. Proben von früharchaischen —bildwerken in Olympia, I, 82 f. Desgleichen aus Dodona, I, 82 f. Desgleichen aus Kreta, I, 83 f. Löthen von —, I, 161 f. —bearbeitung in Samos, I, 161. Erfindung des —gusses, I, 163 ff. Proben von —bildwerken aus Aegina, I, 294 ff. Desgleichen aus dem übrigen Peloponnes, I, 319 ff. 329 f. 338 ff. 439 ff. 506 ff.
Eubuleus, Kopf des sogenannten, II, 321 f.
Euthydemos I., Porträt von —, II, 647 f.

F.

Faun, Barberini, II, 641.
Fechter, sterbender des Capitol, II, 543. Borghesischer —, II, 728 ff.
Fischer, des Britischen Museums, II, 611. — auf dem Capitol, II, 612.
Fries, aus Alabaster, in Tiryns, I, 54. — aus Assos, I, 191 ff. — aus Xanthos, I, 280 f. — am Parthenon, II, 55 ff. — am Theseion, II, 87 ff. — am Erechtheion, II, 100 ff. — aus Phigalia, II, 168 ff. — vom Heroon in Trysa, II, 217 ff. — vom Nereidenmonument, II, 233 ff. — vom Mausoleum, II, 349 ff. — vom Monument des Lysikrates, II, 394 f. — mit der Hochzeit des Poseidon und der Amphitrite, II, 519. Grosser — von Pergamon, II, 555 ff. Kleiner — von Pergamon, II, 568 ff.

G.

Gaia, am grossen Fries von Pergamon, II, 563.
Gallier und Gallierin, II, 545. — vom Weihgeschenk des Attalos, II, 546 ff. Verwundeter — im Louvre, II, 551.
Ganymedes, des Leochares, im Vatican, II, 336 f.
Genre, in der hellenistischen Kunst, II, 649 ff.
Geometrischer Stil, I, 77 ff.
Gewandung, in der früharchaischen Plastik, I, 128 ff. 152 f. 361 ff. — im Relief, II, 19. — am Parthenon, II, 34. — an den Reliefs des Niketempels, II, 114 f. — des Hermes von Olympia, II, 316.
Giebel, mit Herakles und Triton, I, 217 f. — mit dem dreileibigen Typhon, I, 218 ff. — vom Schatzhaus der Megarer, I, 250 ff. — vom Athenatempel in Aegina, I, 300 ff. — vom alten Athenatempel, I, 369 f. — vom Zeustempel in Olympia, I, 460 ff. — des Parthenon, II, 20 ff. — vom Tempel in Lokroi, II, 166 f. — von Epidauros, II, 210 ff. — vom Tempel der Athena Alea in Tegea, II, 251 ff.
Gigantomachie, am Schatzhaus der Megarer, I, 251. — Metope von Selinunt, I, 348 f. — am alten Athenatempel in Athen, I, 396 f. — am Parthenon, II, 10. — im Weihgeschenk des Attalos, II, 547 f. — am grossen Fries von Pergamon, II, 556 ff.
Goldelfenbeinbildnerei, I, 235 f. 558 ff. 580 f. II, 331.
Grabfiguren, — von Milet, I, 187. Archaische — aus Attika I, 402 ff. — des vierten Jahrhunderts, II, 405 ff. — im Louvre, II, 409. Der „Hermes von Andros“, II, 410.
Grabstele, mykenische —n, I, 35 f. — des Dermys und Kitylos, I, 204 f. — von Chrysapha, I, 244 ff. —, ionische und ihre Merkmale, I, 266 ff. — aus Orchomenos, I, 267 f. — Borgia, I, 268 f. — im nördlichen Griechenland, I, 283 ff. — aus Pharsalos, I, 283. — aus Larissa, I, 285. — aus Thasos, I, 285. 287. — aus Pella, I, 287. —, ionische, aus Villa Albani, I, 290. Archaische —n Attikas und ihre Merkmale, I, 404 ff. — eines Epheben, mit Diskos in der Hand, I, 406 f. — des Aristion, I, 407 f. — des Lyseas, I, 408 f. einer Frau, I, 409 f. Attische —n des fünften Jahrhunderts II, 155—164. — der Mynno, II, 157. — im Haag, II, 158. — aus Aegina, II, 161. — der Hegeso, II, 161. Kopf von einer —, II, 163 f. — des Dexileos, II, 201 f. — der Korallion, II, 400 f. Fragment einer — in Lowther Castle, II, 402. — der Demetria und Pamphile, II, 403. — des Aristonautes, II, 404. — vom Ilissos,

II, 405. — des Prokleides und Prokles, II, 406.
Gräber, mykenische I, 24 ff. Kuppel—, I, 40 ff.
Gravirung, mykenische, auf Siegelringen, I, 31. 36. 48.
Grossgriechenland, Kunst in —, I, 346 f. 431 ff. II, 165 f.
Greifen, von Mykenai, I, 45 f. — von Olympia, I, 94 f. — vom Didymaion, II, 422.
Gruppe, die — in der früharchaischen Plastik, I, 205. Die — in der archaischen Kunst, I, 298 f. —n am Parthenon, II, 23. 36. — im vierten Jahrhundert, II, 205 f. — die malerische —, II, 574 ff. — des Menelaos, II, 719 f. — von San Ildefonso, II, 722 ff.

H.

Haar, Form des —s in der archaischen Plastik, I, 121 f. 126. 128. 153. 183 f. 213. 321. 340. 344. 364 f. 380 f. 382. 394. 399. 426. 442. 444. Das — im myronischen Stil, I, 506 f. 509 f. Das — im Stile Polyklet's, I, 523. Das — in der Schule des Phidias, II, 44. Das — im Stile des Praxiteles, II, 298. 306. Das —, mit dem Bohrer behandelt, II, 326. Das — im Stile Lysipp's, II, 446.
Harpyienmonument, I, 272 ff.
Hekate, des Alkamenes, II, 123.
Helios, Metope aus Ilion, II, 423 f. Alexander d. Gr. als —, II, 468 f.
Hephaistos, am Parthenonfries, II, 62. —herme im Vatican, II, 132.
Hera, von Samos, I, 112. —, Statue von Samos, I, 171 ff. — des Smilis, I, 232. Kopf der — aus Olympia, I, 253. — und Zeus, Metope von Selinunt, I, 436 f. — des Polyklet, I, 539 ff. — am Parthenonfries, II, 63. — auf der Kopfleiste eines attischen Decrets, II, 125 f. Kopf der — vom Heraion in Argos, II, 180 f.
Herakles, — die Kentauren verfolgend, Relief aus Assos, I, 192 ff. — und Triton, Relief in Assos, I, 193. — und Triton, Porosgiebel von der Akropolis, I, 217 f. — und Typhon, ebenda, I, 218 ff. — und die lernäische Hydra, I, 223. — und der Meergreis, Relief aus Olympia, I, 237 f. — als Bogenschütze, Erzrelief in durchbrochener Arbeit, I, 238 f. — und die Kerkopen, Metope von Selinunt, I, 257 f. — mit Keule und Bogen von Onatas, I, 297 f. Die Thaten des —, Metopen in Olympia, I, 454 ff. Kopf des jugendlichen —, nach Skopas, II, 255. — Epitrapezios des Lysipp, II, 457. — Farnese des Glykon, II, 458 f. 688. —, auf seine Keule gestützt, Bronze des Louvre, II, 460. — im kleinen Fries von Pergamon, II, 571. Torso des —, genannt „Torso des Belvedere", II, 685.
Hermes, mit einer der Chariten, Relief von Thasos, I, 289. — Kriophoros des Kalamis, I, 421 f. — von Lysimacheia, I, 538 f. —, Orpheus und Eurydike, Relief, II, 151 f. — von Olympia, II, 311 ff. — mit Weintraube, kleine Bronzen, II, 312. — auf der Vase der Myrrhine, II, 399 f. — auf einer columna caelata aus Ephesos, II, 417 f.
Hesperide, auf eine Metope von Olympia, I, 455.
Hissarlik, Alterthümer von —, I, 6 ff.
Holz, Arbeit in —, I, 108 f. Plastische Typen in —, I, 112 f.
Homer, die Kunst in den Gesängen des —, I, 69 ff. Porträtbüsten des —, II, 648 f. Apotheose des —, II, 731 f.
Hoplitodromos, aus Erz, I, 321 f.
Hund, der — im Kerameikos, II, 411.
Hydra, auf einem Porosgiebel der Akropolis, I, 223.
Hypnos, Statue in Madrid, II, 382 f. —, Bronzekopf aus Perugia, II, 384.

I.

Idole, früharchaische, von Hissarlik, I, 8 ff. — von Cypern, I, 15 f. — von den Kykladen, I, 19 f. — von Tiryns, I, 54. Formen der früharchaischen — in Griechenland, I, 109 ff. — von Böotien, I, 112 f.
Idolino, I, 507 ff.
Inselsteine, I, 57 ff.
Iris, am Parthenon, II, 26.
Isokephalismus, I, 194. II, 61.

K.

Kabiren, von Trysa, II, 218.
Kanon, der — Polyklet's, I, 519 ff. — des Lysipp, II, 448.
Kapitäl, ionisches, von Delos, I, 143. — als Statuenbasis verwendet, I, 369, Anten— vom Didymaion, II, 422.
Karer, I, 4. 21. 63.
Karyatiden, von Delphi, II, 96. — am Erechtheion, II, 95 ff. — des Diogenes, II, 689. — des Kriton und Nikolaos, II, 689.
Kekrops, am Parthenon, II, 48.

Kentauren, archaischer Typus der —, in Assos, I, 192. 194. See—, II, 637 f. — des Aristeas und Papias, II, 734 ff.

Kentauromachie, am Westgiebel von Olympia, I, 470 ff. — am Parthenon, II, 11. — am Theseion, II, 88 ff. — in Phigalia, II, 172. — in Trysa, II, 222.

Kind, Typus des —es in der griechischen Kunst, II, 196. 654. —erkopf von Paphos, II, 654 f.

Klagefrau, Statue einer — in Berlin, II, 407 f. —en an einer Metope aus Athen, II, 408 f. —en an einem Sarkophag aus Sidon, II, 430 ff.

Knabe, betender, in Berlin, II, 521 f. — mit der Gans, II, 653. — mit der Ente, II, 654.

Kopf, A. Männlicher, — von Elfenbein, aus Mykenai, I, 46 f. — aus Marmor, von Hieronda, I, 183. — aus Marmor, in Constantinopel, I, 185 ff. — vom Ptoion, I, 209 f. — von Kythera, aus Bronze, I, 253 f. — von Meligu, I, 253. 262. — von Delos, I, 266. — aus Bronze, von der Akropolis, I, 340 f. — Rampin, I, 380 f. — Jakobsen, I, 381 f. — eines jungen Mannes, von der Akropolis, I, 382 ff. — von der Statue des Harmodios, I, 393 f. — einer Statue auf der Akropolis, I, 394 f. — eines jungen Athleten, Bronze in München, I, 444 f. — eines Knaben in der Art des Spinario, I, 444. 449. — des Peirithoos, Olympia, I, 475. — des Idolino, I, 508 f. — in Relief, aus Rhamnus, II, 122 f. — eines jungen Mannes aus dem Giebel von Tegea, II, 253 f. — eines Behelmten von ebenda, II, 253 f. — vom Mausoleum, II, 358. — aus Marmor, vom Dipylon, II, 490. — eines Unbekannten, genannt Seneca, II, 649.

B. Weiblicher, auf einer columna caelata von Ephesos, I, 188. — einer Göttin, in Berlin, II, 145 f. — von einer attischen Grabstele, Sammlung Landsdowne, II, 163 f. — vom Südfuss der Akropolis, im Stile des Skopas, II, 265. — von Pergamon, II, 515 f. — mit ägyptischer Frisur, II, 610 f. — einer betrunkenen Alten, II, 642 f.

Kore, auf Relief aus Eleusis, II, 150 f. — am Parthenon, II, 26 ff.

Korinth, früharchaische Kunst in —, I, 104 f. 230 f. Archaische Kunst in —, I, 343.

Kreta, seine Rolle in der früharchaischen griechischen Kunst, I, 64 f. 115 f. Früharchaische Bronzen aus —, I, 103 f. Die Daidaliden von —, I, 137 f. Einfluss —'s auf die peloponnesische Kunst, I, 235 f.

Kuh, des Myron, I, 502 ff. — im Cabinet des Médailles, I, 503 f.

Kykladen, früharchaische Cultur auf den —, I, 19 f.

Kypros, früharchaische Cultur auf —, I, 15.

Kypselos, Lade des —, I, 97 ff.

Kythera, Bronzekopf aus —, I, 253 f.

L.

Lächeln, conventionelles —, in der archaischen Kunst, I, 316. 341. 374 f.

Lagina, Relief vom Tempel in —, II, 727.

Lambrika, Grabdenkmal von —, I, 403 f.

Landschaft, auf den hellenistischen Reliefs, II, 620 f.

Laokoon, II, 597 ff.

Lapithe, Kopf eines —n am Parthenon, II, 18 f. Vgl. Kentauromachie.

Leto und Chloris, Gruppe des Praxiteles, II, 280.

Leukippiden, am Heroon von Trysa, II, 224. Raub der — am Nereidenmonument, II, 240.

Libyer, Kopf eines —s, II, 615.

Lokroi, Giebel vom Tempel in —, II, 166 f.

Löthen, von Eisen und Bronze, I, 162.

Löwe, —nthor, in Mykenai, I, 36 ff. Weiblicher — in Korfu, I, 231 f. —nkopf als Wasserspeier, I, 353. —n am Nereidenmonument, II, 240. 246. —n vom Mausoleum, II, 360. — von Knidos, II, 412. — von Chaeronea, II, 413. Weiblicher — und Junges, Relief, II, 624 f.

Lutrophoroi, attische, aus Marmor, II, 399.

Lykien, ionische Einflüsse in —, I, 269 ff. Griechische Kunst in — II, 216. 230 ff. Lykischer Sarkophag von Sidon, II, 428 ff.

Lykosura, Statue von —, II, 680 f.

M.

Mänade, tanzende, Statue in Berlin, II, 652. —, ein Rind führend, neuattisches Relief, II, 698 f. — mit dem Zicklein, vom Esquilin, II, 702 f.

Malerei, Wand— in Tiryns, I, 55 f. — in Eleusis, I, 560. Einfluss der — auf die Plastik, I, 430 f. II, 72. 78. 116. 222. 228 f. 238 618. 634 ff.

Marmor, Anfänge der —arbeit, I, 134 ff. — von Naxos, I, 134. — von Paros, I, 134.

Marsyas und Athene, Gruppe von Myron, I, 492 ff. — auf einem Relief von Mantinea, II, 278. — an den Baum gebunden, Statue im Louvre, II, 590 ff. —statue in Constantinopel II, 592.

Mausoleum, Geschichte des — II, 344 ff. Reconstruction des —, II, 347 f. Ionisches Gebälk am —, II, 348 f. Sculpturen vom —, II, 349 ff.

Maussolos, Statue des —, II, 362 f.

Medusa Rondanini, II, 384 f.

Meergott, II, 637.

Meleager, Kopf des —, nach Skopas, aus Villa Medici, II, 267 f.

Melos (Milo), Vase von —, I, 95 f. Asklepioskopf von — II, 389. Venus von — II, 505 ff. Poseidon von —, II, 516 f.

Menander, angebliche Statue des —, II, 484 ff.

Meniskoi, zum Schutz der Statuen gegen die Vögel, I, 370 f.

Metopen, des Tempels C von Selinunt, I, 255 ff. — des Tempels F in Selinunt, I, 348 f. — vom Heraion in Selinunt, I, 435 ff. vom Zeustempel in Olympia, I, 453 ff. — vom Parthenon, II, 8 ff. — vom Theseion, II, 83 ff. — von Phigalia, II, 168. — vom Heraion bei Argos, II, 174 f. — mit Klagefrauen, Athen, II, 408 f. — von Ilion, II, 423 f.

Milet, archaische Sculpturen in —, I, 176 ff. Statuen aus —, I, 179 ff. — Relief von — I, 269 f.

Musen, auf den Reliefs von Mantinea, II, 278 f. — auf dem Relief mit der Apotheose Homer's, II, 731.

Mykenai, Kunst von —, I, 23 ff.

Myrrhine, die Vase der —, II, 399 f.

N.

Nacktheit, conventionelle, bei den früharchaischen, männlichen Statuen, I, 210. — bei weiblichen Statuen, II, 57. 264. 289. 294 ff.

Naturalismus, im griechischen Archaismus, I, 124. — des Lysipp, II, 473. Hellenistischer —, II, 637.

Naxos, Entwurf einer männlichen Statue auf —, I, 121. Die früharchaische Plastik auf —, I, 135 f. Die archaische Kunst in —, I, 264 f.

Neger, Bronzestatuette, II, 616. — als Gaukler, II, 616. —typus in der hellenistischen Kunst, II, 614 ff.

Nemesis, des Agorakritos, II, 121 f. Bruchstücke der zugehörigen Basis, II, 121 f.

Nereiden, von Epidauros, II, 211 f. —monument, II, 230 ff.

Nike, des Archermos, von Delos, I, 141 ff. —, Erzfigürchen, auf der Akropolis, I, 146 f. — des Paionios, I, 481 ff. — am Parthenongiebel, II, 43 f. —n an der Balustrade des Niketempels, II, 110 ff. — von Epidauros, II, 213 f. — des Bryaxis, II, 329 f. — von Samothrake, II, 501 ff.

Nil, Statue des —, II, 608 ff.

Niobidengruppe, II, 579 ff.

Nymphen, auf Relief aus Thasos, I, 288 f. Weihgeschenk an Hermes und die —, II, 203 f. Weihgeschenk für die —, II, 398.

O.

Odyssee, Scenen der — in Trysa, II, 220 ff. — auf dem Relief des Archelaos (Apotheose Homer's), II, 732.

Ofellius, Statue des — in Delos, II, 676 f.

Olympia, früharchaische Bronzen von —, I, 93 f. Bronzereliefs aus —, I, 93. 237 ff. Schatzhaus der Megarer in —, I, 250 ff. Eherne Zeusstatuette in —, I, 335 f. Sculpturen vom Zeustempel in —, I, 450 ff.

Opferer, mit einem Kalb auf den Schultern, I, 226 ff.

Orchomenos, sculpirte Decke in —, I, 44 f. Apollostatue von —, I, 119 f.

P.

Pan, Bronzestatuette des —, im Typus des Doryphoros, I, 523 f.

Pandrosos, am Parthenon, II, 48.

Parthenon, Geschichte des —, I, 416. 568 ff. II, 3 ff. Sculpturen am —, II, 8 ff.

Parzen, am Parthenon, II, 22. 32.

Peplos, die Uebergabe des —, am Parthenonfries, II, 59 ff.

Pergamon, die Stadt —, II, 536 ff. Die Plastik in —, II, 539 ff. Der grosse Altar des Zeus und der Athene in —, II, 554 ff. Der grosse Fries vom Altar in —, II, 555 ff. Der kleine Fries ebendaher, II, 568 ff. Ende der Schule von —, II, 727.

Perikles, nach Kresilas, Herme in London, II, 142 f.

Perser, am Fries des Niketempels, II, 107. — am sogenannten Alexandersarkophag, II,

434. — im Weihgeschenk des Attalos, II, 549 ff.
Perseus, und Meduse, Metope aus Selinunt, I, 256 f. — und Andromeda, Relief, II, 619 f.
Pferd, aus dem Perserschutt der Akropolis, I, 378 f. — der Selene, am Parthenon, II, 35 f. Typus der —e am Parthenon, II, 36. 74. — von der Quadriga des Pythios, Mausoleum, II, 361 f.
Pfosten, plastische Formen, die vom — abzuleiten, I, 109. 111.
Phigalia, der Tempel des Apollon Epikurios in —, II, 167 ff. Die Sculpturen vom Tempel in —, II, 168 ff.
Philetairos, von Pergamon, Büste des —, II, 646 f.
Philoktetes, verwundeter, auf geschnittenen Steinen, I, 434 f.
Phoibe, am grossen Fries von Pergamon, II, 561 f.
Phönizien, der Einfluss —s auf die mykenische Kunst, I, 29 ff. Der Einfluss —s auf das griechische Gewerbe in homerischer Zeit, I, 71 f.
Phrygien, Denkmäler aus —, I, 38 f.
Plato, Bildnisse des —, II, 370 f. Herme des —, II, 371.
Plutos, des Kephisodot, II, 192 ff.
Polychromie, I, 143. 251. 577. — auf Tuff und weichem Stein, I, 221 ff. 259. — auf Marmor, I, 365 ff. II, 9. 316. 360. 439 ff.
Porträt, im vierten Jahrhundert, II, 371 ff. — in der hellenistischen Kunst, II, 643 f. Einfluss des Gipsabgusses auf das —, II, 461 f.
Poseidon, am Parthenonfries, II, 62. — nach Lysipp, im Lateran, II, 450 ff. — auf dem Fries mit der Hochzeit des — und der Amphitrite, II, 519.
Priene, Tempel der Athene Polias in —, II, 420 ff.
Ptoion, Statuen vom —, I, 129. 206. 209 f. Erzstatuette vom —, I, 213 f. 331.
Puteal, Relief an einem — in Madrid, II, 22. Relief an einem — aus Korinth, II, 705 ff.

R.

Realismus, Myron's, I, 512. — in der hellenistischen Kunst, II, 639 ff.
Relief, Ursprung des —s, I, 198. Beziehung des —s zur Holzschnitzerei, I, 248. Archaisch-attisches —, abhängig vom ionischen, I, 397 f. —stil am Parthenon, II, 78 f. —s am Niketempel, II, 109 f. 115 f. —s am Mausoleum, II, 349 ff. — am grossen sidonischen Sarkophag, II, 434 ff. — am grossen Fries aus Pergamon, II, 555 ff. Malerisches —, II, 617 ff. Cabinetbilder in —, II, 622 ff. Neuattisches —, II, 697 ff.
Reiter, aus dem Perserschutt, auf der Akropolis, I, 377 ff. — am Parthenon, II, 71 ff. — auf einem Relief des Vatican, II, 155. Typus des —s auf der Dexileosstele, II, 201 f. — am Mausoleum, II, 358 f.
Rhodos, Vasen von —, I, 88 f. Schule von —, II, 594 ff. Ende der Schule von —, II, 727.
Rhythmus, Definition des — in der statuarischen Kunst, I, 123. 434 f. — in der argivischen Schule, I, 522. — der sich anlehnenden Gestalten des Praxiteles, II, 305 ff.
Ringer, in Florenz, II, 640.
Rom, die griechische Kunst in —, II, 658 ff. Kunstliebhaber in —, II, 662 f.
Römer, Statuen von —n in Delos, II, 676 f. 728. —, sogenannter Germanicus, II, 695 f.

S.

Samos, die Kunst in — im sechsten Jahrhundert, I, 158 ff. Das Heraion auf —, I, 163.
Samothrake, Relief aus —, I, 194. 197. Dorischer Tempel in —, II, 422 f. Ausgrabungen auf —, II, 501. Nike von —, II, 501 ff.
Sappho, Büste der — in der Villa Albani, II, 369 f.
Sarkophag, —e von Sidon, II, 425 ff. — des Satrapen, II, 427 f. Lykischer —, II, 428 ff. — der Klagefrauen (Pleureuses), II, 430 ff. Sogenannter Alexander—, II, 433 ff.
Satyr, zum Trinken einschenkender — des Praxiteles, II, 282 ff. — Periboëtos, II, 283. Ausruhender — vom Capitol, II, 308 ff. — torso des Louvre, II, 310. —n am Fries des choragischen Monuments des Lysikrates, II, 394 ff. Junger, flötenspielender — im Louvre, II, 487 f. — mit dem Bakchosknaben, London, II, 630.
Säule, Rolle der — bei der Ausbildung der plastischen Typen, I, 111. 172. Reliefgeschmückte — vom alten Artemision in Ephesos, I, 189 f. Postamente in —nform,

I, 369 f. Columna caelata vom neuen Artemision in Ephesos, I, 415 ff.
Schaf, ein Lamm säugend, Relief, II, 626.
Schatzhaus, des Atreus, I, 41. — der Megarer in Olympia, I, 250 f. Sogenanntes — der Siphnier, in Delphi, II, 65 f. 96.
Schild, des Achill, I, 73 ff. Phönizischer —, auf Kreta gefunden, I, 75 f. — des Herakles, I, 96 f. Strangford'scher —, I, 578 f.
Selene, am Parthenon, II, 34 ff.
Selinunt, Tempel C in —, I, 255. Tempel F in —, I, 348 f. Heraion in —, I, 435 ff.
Serapis, Büste in London, II, 332.
Sicilien, Archaische Kunst in —, I, 254 ff. 347 ff. 435 ff.
Sidon, sein Einfluss auf die griechische Cultur, I, 5. 71. Sarkophage von —, II, 425 ff.
Sieben gegen Theben, an dem Fries von Trysa, II, 223.
Sikyon, früharchaische Kunst in —, I, 234 f. Archaische Kunst in —, I, 324 ff. —'s Kunst zur Zeit des Lysipp, II, 442. —'s Kunst nach Lysipp, II, 520 ff.
Silen, mit dem Bakchosknaben, II, 631.
Siphnos, sogenanntes Schutzhaus derer von —, in Delphi, II, 65 f. 96.
Skythe, Sclave, auf einem Relief von Mantinea, II, 278. —, sogenannter Arrotino, Florenz, II, 588 f.
Sophokles, Statue des — im Lateran, II, 373 f.
Spata, Alterthümer von —, I, 45 f. Sphinx von —, I, 46. 404.
Sparta, früharchaische Kunst in —, I, 239 ff.
Sphinx, elfenbeinerne — aus Spata, I, 46. Marmorne — aus Spata, I, 404.
Stadt, Darstellung einer — am Heroon von Trysa, II, 225. Einnahme einer — am Nereidenmonument, II, 235 f. Personification einer —, II, 523 f.
Stein, Sculptur in —, ihre Entlehnung aus der Holzschnitzerei, I, 122 ff. —sculptur in Böotien, I, 122. Sculptur in weichem — (Tuff) in Attika, I, 215 ff. Desgl. im Peloponnes, I, 250. 252.
Stier, Silberner —kopf in Mykenai, I, 29. —e auf den Bechern von Vaphio, I, 49 ff. Abgerichteter —, Wandgemälde in Tiryns, I, 55 f. Zusammengebrochener —, Gruppe auf der Akropolis, I, 220 f. Polychromer —kopf, I, 220 f. Der kretische —, Metope von Olympia, I, 458 ff. Der — von Marathon, Metope am Theseion, II, 84. Der farnesische —, II, 576 ff.
Stuck, Relief in —, aus der Farnesina, II, 738 f.
Sunion, Sculpturen vom Tempel auf —, II, 90 ff.
Symmetrie, Definition der — in der statuarischen Kunst, I, 435.

T.

Tanagra, früharchaische Terracotten von —, I, 113. Grabstele in Tuffstein aus —, I, 204 f. Der Triton von —, nach Kalamis, I, 420 f. Münzen aus —, I, 420 f.
Tänzer, in Trysa, II, 218.
Tänzerinnen, von Herculanum, I, 448. — auf neuattischen Reliefs, II, 670 f.
Tegea, Sculpturen vom Tempel der Athena Alea in —, II, 252 ff.
Telephos, Abenteuer des —, am kleinen Fries des Altars von Pergamon, II, 568 ff.
Tenea, männliche Statue, sogenannter Apollo von —, I, 212 f.
Terracotten, früharchaische — aus Kypros, I, 13 f. — aus Mykenai, I, 54 f. — von Tiryns, I, 54 f. — aus Böotien, I, 113. — aus Rhodos, I, 199 f. — aus Megara, II, 487. — aus Kleinasien, II, 603.
Themis, Statue der —, II, 497 f.
Thera, früharchäische Alterthümer aus —, I, 17 f. Männliche Statue, sogenannter Apollo von —, I, 138 f.
Theseion, des Kimon, II, 81. Sogenanntes —, II, 80 ff. Sculpturen am —, II, 82 ff.
Theseus, sogenannter — vom Parthenon, II, 28 ff. Thaten des —, Metopen am Theseion, II, 83 ff. — am Fries des Theseion, II, 88 f.
Thierbildner, I, 502 ff. II, 471 f. 655 f.
Tiryns, früharchaische Alterthümer von —, I, 52 ff.
Toreutik, des Myron, I, 505. Alexandrinische —, II, 738 ff.
Torso, vom Belvedere, II, 685.
Totenmahl, von Tegea, I, 248. —scenen in Athen, II, 398.
Totenmasken, mykenische, I, 34 f.
Tracht, weibliche — bei den archaischen Statuen, I, 125 f. 150 f. 361 ff. — bei den samischen Statuen, I, 172. Männliche — in Ionien, I, 180. — der Perser an dem grossen Sarkophag von Sidon, II, 440.
Triptolemos, in dem eleusinischen Relief, II, 150. — mit Eubuleus identisch (?), II, 322.
Triton, von Assos, I, 193. — auf einem Giebel der Akropolis, I, 216 f. — von Tanagra, nach Kalamis, I, 420 f. — in einem

Giebel von Lokroi, II, 166 f. — in dem Fries mit der Hochzeit Poseidon's und der Amphitrite, II, 519.

Troja, früharchaische Alterthümer von —, I, 6 ff.

Trojaner und Griechen, in den Giebeln von Aegina, I, 302 ff. — im Fries von Trysa, II, 225 ff.

Trysa, Heroon, von —, II, 216 ff.

Tyche, von Antiochia, II, 523 f. —, Statue im Vatican, II, 523. Münze des Tigranes mit dem Bild der —, II, 524.

Typen, Ausbildung statuarischer —, I, 106 ff. Früharchaische männliche —, I, 117 ff. Weibliche —, I, 127 f. — der archaischen Statuen von der Akropolis, I, 359 ff. Männliche — der alten attischen Kunst, I, 377 ff. Ikonische — II, 643 f.

Typhon, Gruppe des —, auf der Akropolis, I, 218 ff. Polychromer Kopf des —, I, 220.

Tyrannenmörder, von Antenor, I, 387 ff.

Tuff, vgl. Stein (weicher).

V.

Vase, Thon—n aus der Troas, I, 7 f. —n von Thera I, 18 f. Gemalte —n von Melos, I, 96. François —, I, 102. Korinthische —, mit der Ausfahrt des Amphiaraos, I, 103. Marmor— des Sosibios, II, 701. Marmor—, genannt die „borghesische Vase", II, 741 f.

Viergespann, des Echelos, Relief, II, 190 f. Helios, auf dem —, Metope von Ilion, II, 423. Probefahrt mit einem —, auf einem Sarkophag von Sidon, II, 427.

W.

Wagenlenker, an einem Fries des Mausoleums, II, 351.

Wandverkleidung, mit Erz, I, 43 f. — mit Reliefs, II, 618.

Winde, am Thurm der —, Athen, II, 667 f.

X.

Xanthos, Sculpturen von —, I, 271 ff. Nereidenmonument in —, II, 230 ff.

Xoana, I, 109 ff. — Daidalische — I, 117. Copie eines Xoanon aus Delos, I, 126 f.

Z.

Zeus, Ithomatas, des Hagelaïdas, I, 334 f. —kopf, eherner, aus Olympia, I, 343 f. — und Hera, Metope von Selinunt, I, 436 f. Olympischer — des Phidias, I, 556 ff. Olympischer —, auf Münzen, von Elis, I, 559. 564 f. Derselbe —, auf einem eleusinischen Wandgemälde, I, 560 f. — von Otricoli, II, 390 f. — im Kampf gegen die Giganten, am pergamenischen Altar, II, 562 f.